

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



A Moda e as Modistas em Portugal durante o Estado Novo – As mudanças do pós-guerra (1945-1974)

Alexandra Weber Ramos Reis Gameiro

Dissertação orientada pela Prof.^a Doutora Clara Moura Soares,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Arte,
Património e Teoria do Restauro

2017

Este trabalho não segue o Novo Acordo Ortográfico

Agradecimentos:

Qualquer trabalho de investigação conta com a colaboração e apoio de diversas pessoas e entidades, que sem elas este projecto específico não teria sido possível de se realizar. Aproveito, desde já, a oportunidade para agradecer o estímulo e a solidariedade que fui recebendo ao longo do trabalho por diversas pessoas.

Em primeiro lugar, o meu agradecimento especial para a minha orientadora, Professora Doutora Clara Moura Soares, que sempre acreditou no projecto desde o início. Agradeço o incentivo que me deu de poder ir mais além, com as suas ideias e sugestões, daí que em parte todo esforço e dedicação se lhe devem em grande parte.

Quero também agradecer a todos os Professores do Curso de Mestrado em Arte Património e Teoria do Restauro, ao longo do curso, por também eles me terem incentivado a ir em frente com este estudo.

Quero agradecer a todos os técnicos dos Arquivos que me ajudaram na recolha das informações para a investigação deste projecto: à Hemeroteca de Lisboa, ao Dr. Fernando Costa do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, à Biblioteca Nacional de Lisboa, à Dr^a. Manuela Prates do Sindicato dos Trabalhadores Têxtil Lanifícios e Vestuário do Sul, por me ter permitido a consulta das actas do sindicato, à Dr^a. Patrícia Domingues, do Hotel Palácio do Estoril, pelo acesso às muitas imagens que vieram enriquecer o trabalho, ao Dr^o. Paulo Paralta, responsável pelo Gabinete de Imprensa do Casino Estoril, pelas imagens cedidas relativas aos desfiles de moda que decorreram nesse local, à Dr^a. Sara Moreira e Dr^o. Luís Gameiro do Arquivo Nacional de Imagem em Movimento, pela ajuda prestada na consulta das imagens em movimentos que foram consultadas relativas a desfiles realizados em alguns edifícios de referência e à Dr^a. Manuela Saldanha da Loja das Meias, pelo acesso ao Arquivo histórico da loja e por ter facultado algumas imagens referentes à loja que marcam a sua trajectória histórica.

Para além dos Arquivos, este trabalho não teria sido possível sem a realização de algumas entrevistas a antigas costureiras, que começaram a sua vida profissional em algumas casas de Alta-costura focadas neste estudo. Refiro-me a Laurinda Farmhouse, Ilda Aleixo e Luísa Gonçalves (neta da Judith Agoas). Devo também agradecer ao Dr. Belmiro Tavares, director do Hotel Dom Carlos, pela sua disponibilidade em me ter recebido.

Este projecto não teria sido possível sem os conhecimentos e aprendizagens que fui ganhando ao longo dos anos através do trabalho realizado no Museu Nacional do Traje com a ex-directora Madalena Braz Teixeira, com quem cresci profissionalmente despertando assim desde o início o gosto pela História da Moda. Agradeço-lhe a amizade e o apoio por também ter sempre acreditado em mim.

Agradeço também às colegas do Museu Nacional do Traje, com quem trabalhei durante vários anos, todo o apoio e toda a ajuda que foram dando durante este período.

Por fim, mas sempre em primeiro lugar na minha vida, à minha família e amigos. Para eles, um muito obrigada! Aos meus pais e restante família, agradeço especialmente pelo apoio e compreensão pelos tempos de ausência nas reuniões familiares e meus amigos um muito obrigada por terem estado sempre do meu lado, pelo apoio e por compreenderem as minhas ausências e impaciências.

ÍNDICE

Agradecimentos	5
RESUMO	11
ABSTRACT	13
INTRODUÇÃO	15
1. ESTADO DA ARTE	21
2. A Mulher no Estado Novo	35
2.1. A Obra das Mães para a Educação e a Mocidade Portuguesa Feminina.....	41
2.2. A Moda no âmbito da Mocidade Portuguesa Feminina.....	46
3. A Moda e as Modistas em Portugal	65
3.1. Oliveira Salazar “Um homem...na moda”.....	65
3.2. António Ferro e a Moda no âmbito do SPN/SNI.....	81
3.3. Costureira ou Modista: o estatuto de uma profissão.....	109
3.3.1. Valorização da profissão.....	118
3.3.2. Escolas de Corte e Costura e seus métodos.....	124
3.3.2.1. Escola de Corte, Costura, Bordados e Chapéus Madame Justo.....	126
3.3.2.2. Escola de Corte, Costura, Chapéus, Rendas e Bordados “Paixão”.....	130
3.3.2.3. Instituto de Corte e Costura Ilda Nunes.....	133
3.3.3. Publicações sobre diferentes Métodos de Corte e Costura.....	136
3.4. A Moda Feminina durante e depois da Guerra – As influências estrangeiras em Portugal.....	143
3.4.1. Moda Feminina durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945).....	149
3.4.2. As grandes mudanças na Moda na pós-Segunda Guerra Mundial - 1945-1960.....	160
3.5. “Os Anos Dourados” - 1960-1974.....	185
3.6. As Pioneiras da Moda em Portugal: <i>ateliers</i> de Moda de Lisboa.....	197
3.6.1. Madame Valle (1896-1987).....	219
3.6.2. Casa Bobone.....	234
3.6.3. Beatriz Chagas.....	243
3.6.4. Candidinha (1893-1980).....	249
3.6.5. Anna Maravilhas (1902-1988).....	256

3.6.6.	Ilda Aleixo (1921).....	270
3.6.7.	Laurinda Farmhouse.....	274
3.7.	Clientes e Mercado.....	279
3.7.1.	O Chiado como centro da Moda em Lisboa.....	279
3.7.2.	Armazéns do Chiado e Grandella, as Retrosarias e as Lojas de Tecidos.....	280
1.	Armazéns Grandella.....	285
2.	Armazéns do Chiado.....	286
3.	Loja das Meias.....	291
4.	Casa Africana.....	300
5.	Casa Eduardo Martins.....	306
6.	Ramiro Leão & C. ^a	306
4.	As Revistas Especializadas: Influências e divulgação da Moda.....	311
4.1.	As Revistas e as Magazines internacionais.....	314
4.2.	As Revistas Nacionais.....	327
4.2.1.	<i>Modas & Bordados</i> (1912-1977).....	331
4.2.2.	<i>Eva</i> (1925-1989).....	343
4.2.3.	<i>Vestir</i> (1939-1977).....	346
4.2.4.	<i>Voga</i> (1943-1961).....	350
4.2.5.	<i>Jornal Magazine da Mulher</i> (1950-1953).....	354
4.2.6.	<i>Jornal Feminino da Mulher para a Mulher</i> (1957-1967).....	356
4.2.7.	<i>Ilustração Portuguesa</i> (1903-1975).....	361
4.2.8.	<i>Ilustração</i> (1926-1975).....	367
4.2.9.	<i>Flama</i> (1937-1983).....	371
4.2.10.	<i>Mundo Gráfico</i> (1940-1948).....	374
5.	Grandes desfiles de Moda: Os edifícios históricos como Palco.....	383
	As Manequins.....	402
	Os Desfiles nos Edifícios Históricos.....	407
5.1.	Palácio Foz – Primeiro desfile de Alta-costura em Portugal – “O Chá da Alta-costura”.....	407
5.2.	Coliseu dos Recreios – “Festa das Costureiras”.....	420
5.3.	Armazéns do Chiado e Grandella - Desfiles de Moda	432

5.4. Hotel Ritz.....	439
5.5. <i>Palace</i> Hotel – Hotel Palácio do Estoril	444
5.6. Casino Estoril.....	457
6. A Moda Feminina na Pintura de Retrato: Os casos de Eduardo Malta e Henrique Medina.....	473
6.1. Os retratos do pintor Eduardo Malta (1900-1967).....	481
6.2. O retratista Henrique Medina (1901-1988).....	494
6.3. O Retrato de Salazar.....	501
Considerações Finais.....	507
Fontes e Bibliografia.....	515
Anexos.....	527
Anexo1 – Decreto-Lei 31:247, 5de Maio de 1941.....	529
Anexo 2 – Quadro do Levantamento das Publicações sobre Corte e Costura da época.....	531
Anexo 3 – Quadro das Modistas/Costureiras (1945 – 1974).....	535
Anexo 4 – Questionário de Preparação da Conversa com Laurinda Farmhouse.....	537
Anexo 5 – Síntese da Conversa com Laurinda Farmhouse.....	539
Anexo 6 – Síntese da Conversa com Ilda Aleixo.....	543
Anexo 7 – Síntese da Conversa com Luísa Gonçalves.....	545
Anexo 8 – Quadro das Casas ligadas à Moda e à Confecção.....	547
Anexo 9 – Quadro dos Periódicos estudados relacionados com Moda.....	549
Anexo 10 – Quadro dos Periódicos de carácter geral mas que faziam referência à Moda.....	551
Índice das Imagens.....	553

RESUMO

Propomo-nos, na presente dissertação, contextualizar e apresentar a Moda em Portugal, durante um período assinalável do regime político que em Portugal se designou Estado Novo (1945-1974), com destaque para as influências que recebeu e para as modistas portuguesas que constituíram um marco importante para a Moda nacional nesse tempo.

Para tal, serão indicados objectivos específicos de forma a enquadrar o tema de estudo deste trabalho. Começaremos por traçar um enquadramento relativo ao período histórico a ser estudado, fazendo assim a ponte entre a mulher portuguesa, no Estado Novo, o seu estatuto social e o seu contexto na Segunda Guerra Mundial ao fim da ditadura.

De seguida, abordaremos o ponto principal da nossa dissertação: *a Moda e as Modistas em Portugal no Estado Novo*. Este aspecto é fundamental para fazer a ligação entre a moda em Portugal e no estrangeiro, com especial incidência na moda em Paris, uma vez que constituía a maior referência para as mulheres portuguesas da época.

Em Portugal, desenvolveram-se várias “Casas de Costura” orientadas por pessoas ditas de “muito bom gosto”, numa altura em que a formação especializada na criação de moda era inexistente no nosso país. De entre as várias Casas de Costura, destacaram-se, em Lisboa, a da Bobone, a da Ana Maravilhas e a da Beatriz Chagas. No Porto, a casa de maior referência é a da Candidinha, cujo nome era incontornável na moda da época. Existiram outras, mas a esta última foi a única que estendeu o seu negócio até à capital.

Ainda dentro deste capítulo, faremos referência aos clientes e ao mercado neste sector na época em estudo, onde daremos destaque ao Chiado como centro da Moda em Lisboa e zona privilegiada de aquisição da matéria-prima utilizada na concepção de vestuário. Era também no Chiado que se localizavam os grandes armazéns que divulgavam os últimos figurinos vindos de Paris.

Ao falarmos do Chiado e das grandes casas e armazéns que forneciam os tecidos e onde as modistas os adquiriam, não poderemos deixar de referir os desfiles de moda aos quais, na altura, era dada uma grande importância. Para além de haver desfiles nos Grandes Armazéns do Chiado e Grandella, também aconteceram outros, com elevada importância, em edifícios históricos e/ou com elevado interesse arquitectónico e artístico como o Palácio Foz, o Coliseu dos Recreios, o Hotel Ritz, o Casino Estoril e o *Palace Hotel* (Hotel Palácio do Estoril). Neste

último caso, os desfiles ocorreram mais na década de 1960, quando a moda atingiu o seu auge.

No período em estudo, a moda feminina, além de muito difundida através das revistas da especialidade (*magazines*) fonte à qual dedicamos a nossa análise, foi também representada na Pintura de Retrato. Constatado este facto, considerámos pertinente fazer uma abordagem particular a esta fonte iconográfica. Dois pintores de grande referência e aos quais vamos dar destaque como exemplo foram Eduardo Malta (1900-1968) e Henrique Medina (1901-1988), devido ao seu extenso trabalho enquanto retratistas. Em relação ao primeiro, acresce a relação de proximidade que desenvolveu com Oliveira Salazar, a quem retratou.

Concluiremos a dissertação fazendo uma menção ao Museu Nacional do Traje, considerado uma instituição pública de referência no que concerne ao traje e à moda em Portugal. Ainda que inaugurado em 1977, o projecto ideológico subjacente à sua criação remete para a década anterior. Assim, ao mesmo tempo que os anos 60 correspondem, a um período de liberdade no domínio da indumentária, traduzindo-se na abertura de casas de Alta-costura no nosso país, cuja revolução continua na década seguinte, originando o romper com os antigos conceitos da elegância e do chique, também se proclama a valorização, conhecimento e divulgação da moda do passado. Em Portugal seguiu-se assim, ainda que tardiamente, o exemplo de outros países onde existiam museus especializados na temática do traje, nomeadamente em Paris com o Musée de la Mode et du Textile, fundado em 1905 e em Madrid com Museo del Traje e Regional e Histórico, fundado em 1925.

Palavras-chave: Estado Novo; Moda; Costureira; Figurino; Magazines; Desfiles

ABSTRACT

We propose in the dissertation, contextualize and present the Fashion in Portugal for a considerable period of the political regime in Portugal that was designated Estado Novo (1945-1974), the influences he received and the Portuguese dressmakers that were an important milestone for the national Fashion in that time.

Such, will be given specific objectives in order to frame the study subject of this work. We start by getting an overview on the historical period to be studied, thus bridging the gap between the Portuguese woman in the Estado Novo, its social status and its context in the Second World War to the end of the dictatorship.

After making a historical context, we started by the main point of our dissertation: *the Fashion and Dressmaker's in Portugal in the Estado Novo period*. In addressing this aspect, it is important and essential to make the connection between fashion in Portugal and abroad, with particular emphasis on fashion in Paris, since it was the major reference for fashion and for Portuguese women.

In Portugal, several Dressmaker's were developed and guided by people of "good taste", once specialized training in fashion creation was non-existent in our country. Among the various Dressmaker's, the one's that stood out in Lisbon, were Bobone, Anna Maravilhas and Beatriz Chagas. In Oporto, the reference is Candidinha whose name was unavoidable in the fashion at the time, however, there were also others, but Candidinha Couture House was the only one that extended its business to the capital.

Also within this chapter we will make reference to the customers and the market in this sector in the study period, where we will highlight Chiado as Lisbon fashion centre and a privileged area for acquisition of material used in High Fashion. The Chiado where were located the great department stores who promote the last costumes coming from Paris.

When we speak about Chiado, the great houses and the department stores that supplied the fabrics and where the Dressmakers acquired them, we cannot fail to mention the fashion shows to which, at the time, was given great importance. Besides having fashion shows in Chiado and Grandella department stores also they occurred with great importance at historical buildings such as the Palácio Foz, Coliseu dos Recreios, Hotel Ritz, Casino Estoril and the

Palace Hotel (Hotel Palácio in Estoril), here more in the decade of 60, when fashion was at its peak.

At the time, women's fashion, in addition to being very popular through the specialized magazines source to which we dedicated our analysis, was also represented in Portrait Painting. Given this fact, we considered it relevant to take a particular approach to this iconographic source. Two prominent painters to whom we will highlight as examples were Eduardo Malta (1900-1968) and Henrique Medina (1901-1988), due to their extensive work as portraitists. In relation to the first, it adds the close relationship developed with Oliveira Salazar, whom he portrayed.

We conclude the dissertation by mentioning the Museu Nacional do Traje (National Costume Museum), considered a public institution of reference regarding dress and fashion in Portugal. Although inaugurated in 1977, the ideological project that underlies its creation dates back to the previous decade. Thus, at the same time as the 60's correspond to a period of freedom in the field of clothing, translating into the opening of Haute Couture houses in our country, whose revolution continues in the following decade, leading to break with the old concepts Elegance and chic, it is also proclaimed the appreciation, knowledge and popularization of the fashion of the past. In Portugal, there followed, albeit belatedly, the example of other countries where there were museums specialized in the theme of costume, namely in Paris with the Musée de la Mode et du Textile, founded in 1905 and in Madrid with the Costume and Regional Museum And History, founded in 1925.

Keywords: Estado Novo; Fashion; Dressmaker; costume; Magazines; Fashion shows

INTRODUÇÃO

O Tema:

A presente dissertação intitulada *A Moda e as Modistas em Portugal durante o Estado Novo – As mudanças do pós-guerra (1945-1974)* pretende dar a conhecer, apreender e contextualizar a Moda feminina em Portugal no período do Estado Novo a fase do Pós-Segunda Guerra Mundial. O pretexto da temática escolhida diz respeito ao percurso profissional que tem vindo a ser desenvolvido na área da história do traje e da moda através de trabalho realizado no Museu Nacional do traje.

O motivo da selecção do espaço temporal de 1945 a 1974 prendeu-se com o facto de ter sido após a Segunda Guerra que a moda deu um salto no seu desenvolvimento e criatividade. Não nos podemos esquecer que a guerra contribuiu com profundas consequências ao nível da indumentária, pelo impacto que teve em termos de escassez de mão-de-obra, encerramento de grande número de unidades têxteis, bem como maioria das casas de costura parisiense. É a partir de 1945 que se dá início a um período de liberdade, no domínio da indumentária. O *New Look* estabelecido por Christian Dior, no final dos anos 40, é não apenas o estilo dominante da moda como se torna na imagem da década de 50. Saias longas, cinturas bem marcadas e chapéus de grandes abas são a regra na moda feminina. Nos anos 60, introduzem-se novos parâmetros que vão dar origem ao aparecimento de novas formas e ideias à Alta-costura, as quais acabam por se tornar dominantes e até “ditadoras” nos modos de vestir. Os anos 70 revelaram-se, no nosso país, a época em que a indumentária do dia-a-dia se assumiu como perfeita e independente na forma de estar em sociedade. Quanto às mudanças do Pós-Guerra, procuraremos identificar essas alterações e demonstrar como o período por nós estudado (1945-1974) corresponde ao auge na Alta-costura e moda em Portugal. Temos como limite a Revolução de 1974; foi um momento de muitas alterações políticas e sociais, que também se reflectiram na moda. Segundo Laurinda Farmhouse, grande parte das casas de Alta-costura em Lisboa fechou e algumas das grandes costureiras tiveram de abandonar o país, como foi o caso da Candidinha que fechou o seu *atelier* e rumou ao Brasil, onde veio a falecer.

O propósito principal deste nosso estudo é dar a conhecer a importância e a influência que a Moda em Portugal teve no período em estudo, analisando modelos e representações nos periódicos da especialidade, mas também na pintura de retrato, estabelecendo a sua evolução. Começamos com uma análise relativa à imagem da Mulher portuguesa no Estado Novo, mais

especificamente no pós-guerra, tendo em conta o seu estatuto e condutas sociais desempenhadas, em consonância com as normas tradicionais de comportamento que na época as regiam. A mulher representa uma figura imprescindível quando nos referimos à moda feminina, como era tida em conta pela sociedade, do ponto de vista social e político num Portugal onde a rigidez do regime era imperativa. Ao abordar as modistas, é crucial fazer uma análise à profissão, actividade exercida na época por um significativo número de mulheres. Esta análise consiste em determinar a valorização da profissão de costureira/modista, assim como a relação com o regime. Segundo esta linha de pensamento, sentimos a necessidade de abrir um espaço de modo a reflectir sobre a maneira como António Oliveira Salazar e António Ferro, consideravam a moda feminina em Portugal, tratando-se de duas personalidades marcantes para o Estado Novo: um o Chefe do Estado e o outro, um grande impulsionador do desenvolvimento da Cultura e do Turismo em Portugal e mesmo da própria Moda.

Após esta contextualização histórica de Portugal e da Mulher no Estado Novo, partimos para a elaboração da relação entre a moda feminina em Paris com a nacional, referindo as influências mais marcantes da época. É importante alegar que não é nosso propósito sermos exaustivos sobre a temática. Para o efeito, seguiremos de perto a bibliografia internacional e nacional disponível, de forma a chegarmos ao tema central da nossa dissertação. Começamos por apresentar, de uma forma geral as pioneiras da moda, que tiveram uma importância considerável na época para o desenvolvimento da moda em Portugal e sobre as quais conseguimos reunir um maior número de informação, de forma a compreender e dar a conhecer estas personalidades.

Como forma de mostrar a diversidade de conteúdos sobre o tema, considerámos pertinente incorporar no estudo um capítulo sobre as revistas especializadas, pois era através deste meio que a informação e a inspiração sobre as últimas *toilettes* parisienses em voga chegavam a Portugal.

Ainda dentro da matéria em questão, os desfiles de moda eram um acontecimento persistente nos *ateliers* das costureiras portuguesas, contudo, é de salientar que alguns eventos deste teor também tiveram lugar em edifícios históricos ou em edifícios arquitectonicamente marcantes, nomeadamente, o Palácio Foz, o Hotel Ritz, o Casino Estoril, entre outros que foram também evocados neste trabalho.

Por fim, não poderíamos deixar de evidenciar a Moda na Pintura, onde iremos mostrar como ao longo dos tempos da História da Arte, a moda/indumentária teve um peso considerável. De

tal forma, que existiram artistas que tiveram o cuidado de dar destaque ao traje na sua pintura de forma a representar a importância e a realeza dos retratados desde épocas recuadas como por exemplo, Thomas Gainsborough (1727-1788), como a pintura *O Passeio Matinal* de 1785; Franz Winterhalter (1805-1873), como os retratos da Rainha Vitória de 1842 e 1859 e ainda o James Tissot (1836-1902), com *The Bridsmaid*, de 1873, estes são o exemplo de alguns artistas entre muitos que a sua pintura reflectia o cuidado e pormenor na representação do traje da época. Através destas pinturas que nos foram deixadas, podemos assim, estudar o vestuário ao longo dos tempos de forma mais aprofundada, pelo facto destas pinturas nos transmitirem informações e complementarem outras fontes para o estudo.

Foi nosso grande propósito dar a conhecer através das diferentes área do património artístico, as revistas da época, os edifícios históricos e a pintura, a importância da referência da moda em Portugal, assim como a sua contribuição para o meio artístico.

A Metodologia:

O primeiro passo deste estudo consistiu na realização de um plano para a dissertação, plano esse que foi fundamental para iniciarmos a pesquisa bibliográfica sobre o tema em estudo. Estes dados foram essenciais para construirmos a fundamentação teórica que consta no Estado da Arte e ao longo de toda a dissertação.

Na pesquisa no catálogo da Biblioteca Nacional de Lisboa deparámo-nos com algumas informações de mais-valia. Esta pesquisa foi realizada através da pesquisa de autores de referência sobre o tema, mas também da utilização de várias palavras-chave, como por exemplo: “moda”, “modista”, “costureira”, “corte e costura”, “Estado Novo”. Também foram introduzidas na pesquisa do catálogo da Biblioteca Nacional os nomes das modistas a serem tratadas nesta dissertação mas, infelizmente, não foi encontrada nenhuma documentação relevante.

Para compreender melhor o desenvolvimento histórico da Moda em Portugal no período a investigar, adoptámos como metodologia, dado o escasso número de estudos referentes ao tema, o levantamento exaustivo e a consulta dos periódicos femininos portugueses relativos à moda, desde 1945 até 1974. Este levantamento foi efectuado através do apoio de uma grelha previamente definida, que nos ajudou na organização e sistematização de toda a informação recolhida, a qual nos permitiu, *a posteriori*, estabelecer relações e retirar algumas conclusões relevantes.

É importante mencionar que nos estamos a referir a um universo de cerca de **5.397** periódicos a examinar, entre os quais se destacam a *Modas & Bordados*, a *Eva*, a *Voga*, o *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, a *Vestir*, entre outras. Existem determinados números de periódicos que não possuem informação relacionada com moda, ou outro tema que poderá ser pertinente para o estudo em questão, e como tal, esse número de periódico não será contabilizado como sendo consultado.

Outras fontes que tivemos em consideração, e que considerámos de extrema relevância foram as fontes orais. Estas forneceram-nos informações que se tornaram muito importantes para o desenvolvimento da investigação, dando assim um contributo para o enriquecimento da temática em estudo. Referimo-nos concretamente a entrevistas que realizámos a algumas modistas que mantiveram a sua actividade profissional durante o Estado Novo, nomeadamente, Laurinda Farmhouse, Ilda Aleixo e Luísa Gonçalves (neta da proprietária do *Atelier Judith*). As duas primeiras trabalharam na Candidinha, Casa Bobone e Anna Maravilhas, respectivamente.

Mais uma fonte também com um cariz de grande importância para o estudo desta dissertação foram as *Actas do Sindicato dos trabalhadores têxteis, lanifícios e vestuário do sul*, onde hoje em dia está integrado o antigo Sindicato Nacional das Costureiras. No ano de 1942, o então Sindicato Nacional da Moda e das Costureiras, passa a designar-se Sindicato Nacional das Costureiras. Toda a informação obtida através destas actas foi fundamental e preciosa para fazermos uma análise da valorização e desenvolvimento da profissão das modistas/costureiras durante o Estado Novo, bem como da importância que a própria sociedade atribuía a este sector de actividade. Outro aspecto fundamental que tivemos em consideração foi procurar qual as diferenças entre modista e costureira no que diz respeito aos seus ofícios.

Para além das fontes manuscritas, impressas e orais que foram já referidas, não podemos deixar de lado as fontes iconográficas, que se encontram representadas na ilustração das páginas dos periódicos, no Arquivo Fotográfico de Lisboa, assim como, no fundo do jornal *O Século* que se encontra no Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

Estas fontes representam uma informação essencial para a nossa investigação e, através dela, conseguimos interpretar, relatar e concluir a evolução da moda portuguesa no período temporal em estudo, assim como as suas influências estrangeiras. Revelaram-se um marco imprescindível no desenvolvimento da temática, relacionada com os desfiles de moda, pois foi através destas fontes iconográficas que ilustrámos grande parte da nossa dissertação, de

forma a evidenciar esses acontecimentos, que tanta importância tiveram na sociedade portuguesa.

A Estrutura:

A presente dissertação conta com seis capítulos distintos, sendo o primeiro consagrado ao *Estado da Arte*, onde se procura analisar os estudos científicos já realizados sobre o tema, de forma a esclarecer o percurso do nosso estudo e os temas a serem abordados. Segue-se *A Mulher no Estado Novo*. Abordou-se o estatuto social da mulher, a mulher portuguesa no contexto da Segunda Guerra Mundial e a mulher portuguesa do pós-guerra ao fim da ditadura. Em Portugal, as referências à mulher estão associadas a valores morais e relacionadas com a família, que o regime do Estado Novo procurou instituir e sustentar, através de organizações como a Obra das Mães e a Mocidade Portuguesa Feminina. É preciso perceber em que medida o estatuto ou estatutos da mulher determinou/determinaram padrões de moda.

O terceiro capítulo – *A Moda e as Modistas em Portugal* – conta com cinco subtítulos, respectivamente, onde foi realizada uma contextualização histórica da sociedade portuguesa a nível social e político, focando-nos em duas ilustres personalidades da época, que tiveram uma influência, nomeadamente, a nível político e cultural para Portugal, referimo-nos a António de Oliveira Salazar e António Ferro.

Seguidamente efectuou-se uma abordagem ao estatuto da profissão de costureira ou modista, onde se reflectiu sobre o conceito da moda, o papel das modistas ou costureiras na sociedade e a valorização da profissão, representando assim ao terceiro subcapítulo.

O quarto subtítulo está direccionado para a *Moda Feminina*, onde fazemos a ponte entre a moda portuguesa e a moda no estrangeiro, especialmente em Paris, pois era daí que as portuguesas recebiam as suas influências. Quanto ao subtítulo seguinte, diz respeito às pioneiras da moda em Portugal. Procurámos abordar com algum pormenor, cada um dos *ateliers* que tiveram uma maior relevância neste período e o seu contributo significativo para a moda em Portugal nesta época. O quinto e último subtítulo deste capítulo é referente aos *Clientes e Mercado* deste sector. Procurámos fazer o levantamento, com a informação que nos for possível obter, dos clientes das modistas desta época, bem como seria o seu mercado.

O quarto capítulo diz respeito às *Revistas Especializadas: Influências e divulgação da Moda*. Este capítulo conta com dois subtítulos, intitulados: as revistas e magazines internacionais e as revistas nacionais. Este capítulo pareceu-nos ser uma mais-valia introduzi-lo no nosso estudo, visto a análise das publicações periódicas ser a base fundamental para se

conhecer e caracterizar a moda no período em análise. É relevante mencionar que toda a moda que decorreu durante o Estado Novo passou pelos periódicos da altura e era através deles que as mulheres tinham também conhecimento do que se fazia no estrangeiro.

O capítulo seguinte diz respeito aos *Grandes desfiles de Moda: os edifícios históricos como palco*. Ao falarmos da Moda no Estado Novo, vem-nos à memória as famosas festas das costureiras, promovidas pela revista *Modas & Bordados*, onde grande parte se realizou no Coliseu dos Recreios. Além destas festas das costureiras, temos também os desfiles de moda realizados por muitas costureiras, não só nos seus *ateliers*, mas também em edifícios históricos, ficando assim, assinalados na – e pela - história desses edifícios. É importante referir que, a primeira passagem de modelos aconteceu, em 1937, no Palácio Foz em Lisboa, e ficou marcada como um acontecimento único, que na altura fez furor. Também de destaque foi o Palace Hotel, no Estoril, onde se realizaram muitas passagens de modelos. O Hotel Ritz, por sua vez, teve mais evidência na década de 60. Parece nascer, assim, uma estreita relação entre passado e presente, história e inovação, com a moda a servir de contraponto, um fenómeno que queremos explorar.

O último capítulo leva-nos para *A Moda Feminina na Pintura de Retrato: Os casos dos pintores Eduardo Malta (1900-1967) e Henrique Medina (1901-1988)*. Aqui, expomos a importância que a pintura tem no que se refere à evolução da moda, como fonte iconográfica. Ao longo da História da Arte a pintura foi sempre tida em conta, nesta perspectiva. Mesmo com o aparecimento da fotografia, houve muitos artistas que continuaram a dar uma grande importância à representação da indumentária na sua pintura e esta, por sua vez, tornou-se importante fonte de conhecimento para os estudiosos da moda. Neste caso específico, iremos dar como exemplos, Eduardo Malta e Henrique Medina, dois pintores portugueses de extrema relevância para o período em estudo e em que ambos representaram com grande cuidado e detalhe a indumentária nos múltiplos retratos que realizaram e de forma exímia.

Não é nossa intenção findar neste trabalho a investigação quanto às temáticas aqui abordadas, mas sim, dar a conhecer as diferentes áreas envolvidas num estudo sobre a História da Moda, bem como as suas relações com a História da Arte, onde a própria Moda alcança o estatuto de arte, relacionando-se e tirando partido cenográfico de outras manifestações artísticas.

1. ESTADO DA ARTE

O primeiro critério para a investigação do tema *a Moda e as Modistas em Portugal no Estado Novo* foi a consulta de estudos científicos já realizados por diversos autores.

Quanto à temática específica a ser investigada, são poucos os investigadores que se dedicam ou dedicaram à moda do século XX, sendo que, especificamente no período a ser tratado nesta dissertação, são ainda mais escassos os estudos. Os autores a que nos referimos tendem a debruçar as suas investigações sobre a moda no século XX, contudo, não se debruçam especificamente sobre a consequência na moda reflectidas através do período do Estado Novo. Neste âmbito, devemos destacar Paulo Morais-Alexandre¹, Theresa Beco de Lobo,² Valter Carlos Cardim³ e Ana Margarida Valadas Pulido Garcia⁴.

O primeiro estudo que nos surge é o de Paulo Morais-Alexandre, num artigo publicado para a revista *Brotéria* 141, de 1995, intitulado *António Ferro – O Traje e a Moda*.⁵

O autor no seu artigo constata que António Ferro (1895-1956)⁶ começou a debruçar-se sobre a importância da moda, desde muito cedo, apercebendo-se assim, que o vestuário era uma das formas mais importantes da comunicação não-verbal. A forma como se escolhe uma determinada peça de vestuário em detrimento de outra, tem toda uma carga civilizacional e cultural que não pode ser esquecida.

¹ Paulo Morais-Alexandre, licenciado em História (variante de História da Arte) pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Mestre em História da Arte pela Universidade Lusíada de Lisboa. Doutor em Letras (História, especialidade de História da Arte) na Universidade de Coimbra. É Professor-adjunto na Escola Superior de Teatro e Cinema.

² Theresa Beco Lobo, Professora de História do Design Gráfico e da Ilustração, no IADE. Licenciada em Pintura pela ESBAL e em Antropologia pelo ISCSP. Doutorou-se em Ciências da Comunicação pela Universidade de Sevilha e faz parte, desde 1985, do corpo docente do IADE – Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing.

³ Valter Carlos Cardim, licenciado em Arquitectura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo, com equivalência do grau pela Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, pós-graduado em Design de Produtos e Equipamento pela Universidade do Porto. Desde o ano de 2000 é professor do IADE - Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing.

⁴ Ana Margarida Valadas Pulido, licenciada em *Design* de Moda, pela faculdade de arquitectura da Universidade de Lisboa. Mestre em *Design* de Moda, pela mesma faculdade.

⁵ Cf. Paulo Morais- Alexandre, *António Ferro – O Traje e a Moda*, In: *Brotéria* 141, s. n., s. l., 1995, p. 397-411.

⁶ António Joaquim Tavares Ferro (1895-1956), jornalista, cronista, ficcionista, poeta e política, surge, desde o início, ligado ao projecto da revista *Orpheu*, mais tarde abraçou a carreira política, tendo dirigido o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), sob a tutela da presidência do Conselho de Ministros.

Para António Ferro a moda chegava mesmo a ultrapassar o mero acto de comunicar, passando de meio para fim, onde o próprio corpo nu precisava de vestes para poder brilhar e é o vestido que faz com que a mulher se torne objecto de desejo⁷.

Este estudo de Paulo Morais-Alexandre, baseou-se na publicação de António Ferro, *Praça da Concórdia*, de 1929, onde este último faz o relato da sua viagem a Paris para conhecer o tão famoso costureiro da época Paul Poiret (1879-1944)⁸. Podemos verificar no decorrer do discurso de António Ferro que existia uma especial admiração por este costureiro.

Os anos prévios à Primeira Guerra Mundial tiveram como grande novidade no mundo da moda: o gosto pelo Oriente (Orientalismo), gosto esse que não era exclusivo da moda, mas que também se alargou às Artes Decorativas e às outras formas artísticas.

Este gosto pelo Oriente, que primeiro dividiu a sociedade parisiense, para logo de seguida conquistar todo o mundo ocidental, teve dois responsáveis: Paul Poiret e os *Ballets Russes*.⁹ É extremamente importante para se compreender o aspecto perspicaz de António Ferro, a leitura da sua entrevista com o “senhor” da moda.

Sendo Poiret evidentemente o grande “senhor” da moda, é igualmente certo que a grande mudança das mentalidades parisienses foi despoletada pela chegada dos *Ballets Russes* ao teatro Chatelet em Paris, no ano de 1909.

Os anos 20 foram marcados pela música e pela emancipação da mulher, com a moda a voltar-se para os jovens, prosseguindo esta tendência nos anos 30, onde a paixão pela dança faria com que os vestidos passassem a concentrar a sua decoração nas costas, sendo essa a única zona do corpo visível nos dançarinos entrelaçados. Surgia também a moda dos banhos de sol, lançada por Gabrielle Chanel (1883-1971),¹⁰ do mesmo modo que o desporto influenciava, de igual forma, a moda.

Ainda no ensaio de Paulo Morais-Alexandre, este relata-nos a viagem realizada por António Ferro a Hollywood, no início da década de 30, onde teve a oportunidade de se encontrar com

⁷ Cf. Paulo Morais-Alexandre, *António Ferro – O Traje e a Moda*, In: *Brotéria* 141, s. n., s. l., 1995, p. 398.

⁸ Paul Poiret (1879-1944), costureiro francês, ficou conhecido por ter sido quem libertou a mulher do espartilho, em 1906, dando à mulher uma nova silhueta com os vestidos mais soltos. Outro grande contributo que deu à moda foi a sua abordagem da costura centrada em drapeados.

⁹ Companhia de bailado emigrada da Rússia, com sede em Paris, cuja actividade se manteve de 1909 a 1929. Esta grande companhia influenciou todas as formas do *ballet* contemporâneo e também as artes plásticas.

¹⁰ Gabrielle Chanel, estilista francesa. Na década de 1920 vestiu grande parte das atrizes de Hollywood. Chanel fechou a sua casa de moda durante a Segunda Guerra Mundial, voltando a reabrir em 1954.

os grandes artistas da época e onde conheceu as criações de Adrian (1903-1959),¹¹ o mais importante dos figurinistas da “Meca do Cinema”.¹²

António Ferro, quando regressa a Portugal, publica o livro *Hollywood Capital das Imagens*, começando assim uma nova era na sua vida. No entanto, as suas preocupações relativas ao vestuário não terminaram neste momento.¹³

É essencial mencionar que mesmo durante a sua permanência no Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), mais tarde Secretariado Nacional de Informação (SNI), a sua actividade na divulgação dos trajes tradicionais portugueses também foi relevante. Já sob a protecção do SNI, em 1944, seria organizada uma exposição de trajes populares portugueses que foi enviada à Grande Feira de Amostras de Sevilha de 1929 e, em 1945, foi exibida no estúdio do SNI uma mostra de trajes regionais de Viana do Castelo.

António Ferro, mais do que um cronista das modas, teve uma posição de interveniente, marcando igualmente uma posição activa e mantendo uma opinião sobre os caminhos a seguir pela moda.

Este estudo, *António Ferro – O traje e a Moda* é, do mesmo modo, referenciado em 1998 por Theresa Beco de Lobo, na sua tese de mestrado intitulada *Para o Estudo da Ilustração e do Grafismo em Portugal – Publicidade, Moda e Mobiliário (1920-1940)*. A autora faz menção, no terceiro capítulo a António Ferro e à Moda, indo assim ao encontro das opiniões e conclusões de Paulo Morais-Alexandre.¹⁴

Encontramos neste trabalho científico informações relacionadas com a moda, essencialmente no terceiro capítulo. Aqui, a autora faz menção à moda feminina da época, contudo, é importante referir que a temporalidade relativa ao seu estudo situa-se entre 1920 e 1940, ficando, assim, de fora, o período por nós proposto. De qualquer forma, é fundamental ter conhecimento do estudo em questão, pois é de extrema importância o conhecimento da moda durante a Segunda Guerra Mundial, uma vez que trouxe profundas consequências que afectaram a maneira de vestir, pela escassez de mão-de-obra e pela passagem de transformações contínuas e muito rápidas. Possuindo presentemente estes conhecimentos, e

¹¹ Adrian (1903-1959), costureiro americano, tendo desenvolvido o seu trabalho sempre para o meio cinematográfico. No decorrer da sua carreira desenhou os trajes para mais de 250 filmes.

¹² Cf. Paulo Morais-Alexandre, *António Ferro – O Traje e a Moda In: Brotéria* 141, s.n., s.l, 1995, p. 407.

¹³ Idem, *Ibidem*.

¹⁴ Cf. Theresa Beco Lobo, *Para o Estudo da Ilustração e do Grafismo em Portugal – Publicidade, Moda e Mobiliário (1920-1940)*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1998, pp. 288-289.

tendo a consciência do que já foi estudado sobre este período, foi-nos permitido desenvolver o balanço da moda no pós-guerra, sendo justamente o período temporal onde começa o nosso projecto de dissertação.

No quinto ponto do terceiro capítulo da tese de Theresa Beco de Lobo – *Os Primeiros Ateliers de Moda de Lisboa* – verificamos a existência de informação relativa a moda, modistas e os *ateliers*, onde alguns ainda terão a sua actividade profissional activa durante a época temporal do nosso estudo. Theresa Beco Lobo refere algumas casas de modistas, como é o caso da Casa Beatriz Chagas, da Casa Borges, da Casa Bobone, da Casa Duarte e da Casa Madame Valle.¹⁵ Algumas destas casas serão também abordadas no nosso estudo, tentando que seja o mais completo possível, tendo em conta a informação que nos for disponibilizada, nomeadamente através de entrevistas.

A autora refere ainda que é Paris que dita a moda e que as outras capitais, pela mão dos seus mestres da especialidade, executam e interpretam a moda segundo variadíssimas circunstâncias, que só a Alta-costura, com uma sensibilidade especial criada no contacto permanente com Paris, sabe e pode orientar.¹⁶

No seu trabalho científico, Theresa Beco Lobo, faz também referência aos *magazines* e revistas de moda portuguesa, bem como, à imagem da mulher representada nesses mesmos *magazines*. Este aspecto é focado também no terceiro capítulo da sua tese, nos pontos terceiro, quarto e quinto. É interessante o levantamento que a autora realizou e onde refere que as novidades das modas de Paris chegavam a Portugal, através das correspondentes francesas que enviavam as suas reportagens para as revistas nacionais.¹⁷ O levantamento nos periódicos femininos sobre a moda em Portugal tem estado a ser realizado por nós, presentemente, e tem-nos permitido verificar igualmente este facto: grande parte das reportagens sobre a moda de Paris era realizada através de correspondentes estrangeiras, que as próprias revistas mantinham como suas colaboradoras. Deste modo, era possível ter conhecimento da moda em Paris, pois era através dela que as mulheres portuguesas se inspiravam. Reportagens sobre costureiros estrangeiros, eram também reportadas pelas colaboradoras.

¹⁵ Cf. Theresa Beco Lobo, *Para o Estudo da Ilustração e do Grafismo em Portugal – Publicidade, Moda e Mobiliário* (1920-1940), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1998, p. 178-183.

¹⁶ Idem, *Ibidem*, p.178.

¹⁷ Idem, *Ibidem*, p.168.

Ainda em 1998, outra tese que merece a nossa especial atenção, é a tese de Doutoramento em Antropologia Cultural e Social de Valter Carlos Cardim, intitulada, *“Fashion”, design, Cultura e Identidade – A costura social da moda em Portugal no século XX*. Neste estudo, o autor faz uma abordagem geral da moda em Portugal, desde 1807 até aos nossos dias. Note-se que este trabalho científico deu origem a três publicações sobre a Moda em Portugal, *A Moda em Portugal, 1807 a 1914*, publicada em 2011; *A Moda em Portugal, 1914 a 1959*, publicada em 2013 e *A Moda em Portugal, 1960 a 1999*, publicada em 2014.

Na sua introdução ao tema da moda, Valter Cardim refere que, no século XX, Portugal passou da Monarquia para a República, da República para a Ditadura e, posteriormente, pela Revolução de 25 de Abril de 1974, transformando assim radicalmente o país em todas as vertentes e, certamente, também nos vários aspectos relacionados com a moda e na moda em si.¹⁸ O autor deixa, assim, bem evidente a dependência existente entre evoluções registadas na moda e contextos políticos.

No seu processo de investigação, o autor aponta que, até 1870, decorreram modificações significativas na moda, que marcam a estrutura da indumentária no início do século XX. O ano de 1820 fica marcado quando é adoptada a Constituição, e devido a esse facto, dá-se início a um novo ciclo e adopta-se como moda as cores por ela promulgadas, o azul e o branco. Em 1848, a burguesia triunfa e determina grandes modificações em França e em Inglaterra. Aqui, o autor sugere que deveria ter recuado ainda mais no seu estudo, mais concretamente até ao reinado de Napoleão Bonaparte, que foi quando se deu uma maior mudança na moda, e que influenciou de maneira clara a moda do início do século XX no nosso país. No entanto, para a realidade histórica que operou em Portugal, a data de 1820 marcou o início de um novo processo político e social.¹⁹

Valter Carlos Cardim procurou repartir o seu trabalho por períodos de afinidade e de acordo com factos históricos importantes, tanto a nível da moda quanto da história, nacionais e internacionais, sem deixar de considerar os efeitos que os mesmos assinalaram para todo o conjunto da sociedade portuguesa, inclusive, no quotidiano das relações sociais.

No bloco relacionado com o período de 1939-1960, denominado pelo autor como sendo o **terceiro bloco** e o **quarto bloco**, que este delimita de 1960 até aos nossos dias, foram os

¹⁸ Cf. Valer Carlos Cardim, *“Fashion”, design, Cultura e Identidade – A costura social da moda em Portugal no século XX*, Vol. 1, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1998, p. 38.

¹⁹ Idem, *Ibidem*.

blocos que mereceram a nossa maior atenção, por estarem dentro do período temporal que nos propomos investigar.

O autor subdivide ainda o **terceiro bloco**, como ele próprio menciona, em quatro fases distintas: a primeira fase remete-nos para o período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), precisamente quando a moda passa por transformações contínuas e muito rápidas. A guerra impõe medidas severas e muita contenção no vestir, pois os tecidos são vulgares, pesados e resistentes, o corte dos vestidos tem de ser simples e económico usando o mínimo de tecido possível. As cores na indumentária também apresentaram alterações, tendo que ser pouco chamativas, os tons mais comuns durante este tempo foram tons neutros: sépia, bege e tons pastel. É fundamental mencionar que tudo na indumentária era reutilizado e que os desperdícios e as extravagâncias eram mal interpretados e até vistos com algum desconforto.

O autor estabelece uma interessante abordagem de como era a indumentária feminina durante este período, fazendo, assim, uma ligação importante com a moda no estrangeiro. Apesar de Portugal se encontrar neutral face à guerra, não queria isso dizer que se mantinha à margem dos acontecimentos, uma vez que também se viviam períodos de contenção e escassez devido ao regime. Também sentimos no trabalho de Valter Carlos Cardim um correcto levantamento nos periódicos femininos da época; era através deles que a mulher portuguesa se mantinha a par das modas e das vivências estrangeiras, como dissemos.²⁰

A segunda fase do seu trabalho científico encontra-se balizada, entre 1945 e 1947, período durante o qual a moda passa por uma fase de incertezas. Com o fim das hostilidades, em 1945, dá-se o início de um período de maior liberdade.

Quanto à terceira fase, Valter Carlos Cardim delimita entre 1947 a 1957, quando decorre o lançamento do *New Look* (1947) de Christian Dior (1905–1957),²¹ que vai influenciar de maneira muito promissora a moda internacional e a Alta-costura em Portugal.

A quarta e última fase, de 1957 (ano da morte de Christian Dior) até ao início dos anos 60 – quando a mulher volta a adquirir toda a sua feminilidade e assume uma aparência elegante e sofisticada.²² A moda dos anos 50 vai espalhar luxo, *glamour* e sofisticação. Temos de referir

²⁰ Cf. Valer Carlos Cardim, “*Fashion*”, *design, Cultura e Identidade – A costura social da moda em Portugal no século XX*, Vol1, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1998.

²¹ Christian Dior (1905-1957), estilista francês. Criador do *New Look* em 1947.

²² Cf. Valer Carlos Cardim, “*Fashion*”, *design, Cultura e Identidade – A costura social da moda em Portugal no século XX*, Vol1, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1998, p. 41.

que, mesmo com menos luxos e extravagâncias, Portugal obedece a Paris, tendo como referência as linhas e o estilo ditados por Dior. As suas características e modelos eram referenciados em todas as revistas, incluindo em Portugal. É importante apontar que Dior foi um dos costureiros mais apreciados pelas senhoras da sociedade portuguesa e, sobretudo, pelas modistas da altura. As modistas portuguesas desta época tinham-no como referência pela sua mestria e pelo profissionalismo do seu trabalho. Podemos verificar na imagem (fig. 1) as modistas portuguesas da época que faziam questão de serem representantes da sua marca.



Fig.1 - Anúncio da marca “Christian Dior” representada pelas modistas portuguesas. In: *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº 33, 1 de Abril de 1959, p. 25.

Neste espaço temporal, novos nomes surgem na Alta-costura e adquirem renome, surgem novas tendências; há uma fase de descentralização e dúvidas para a Alta-costura quanto aos rumos a seguir.

Em relação ao quarto bloco (1960- até aos nossos dias), Carlos Cardim reparte-o em duas fases, como ele próprio denomina:²³ uma fase de 1960 a 1974 (que mereceu a nossa máxima atenção) e a seguinte de 1974 até à actualidade – neste caso será até 1998, data da tese de doutoramento.

Na fase de 1960 a 1974 o autor faz uma boa ligação da moda portuguesa com a moda estrangeira da altura. Conseguimos verificar que a sua base de pesquisa foram os periódicos, os quais também irão ser a chave para a nossa investigação, por existirem muitas publicações sobre a matéria – a moda portuguesa. No nosso estudo vamos, no entanto, procurar abordar em pormenor a moda feminina, fazendo uma análise aos conceitos e conteúdos da moda, levando-nos, assim, a uma das questões fundamentais do projecto: as modistas portuguesas. Na década de 60, a moda, em especial a feminina, passa por um inovador período de rejuvenescimento. São criadas linhas para a indumentária pensadas para os mais novos, sem serem uma cópia ou uma adaptação das peças pensadas para os mais velhos. As novas linhas são simples, elegantes e muito práticas. Enquanto no estrangeiro a moda era atrevida e inovadora, em Portugal as passagens de modelos continuavam a apostar nos conservadores conjuntos de saia e casaco. Neste período, as festas das costureiras e os concursos de beleza locais monopolizam as atenções populares e divulgaram as tendências da moda do Portugal modesto dos anos 60.

Em 1974, dá-se a Revolução de 25 de Abril que interrompeu o processo que vinha a desenvolver-se até essa data, e que marcou uma nova postura que vai alterar significativamente o decurso da moda ao longo dos anos seguintes. Nesta altura, ocorre a grande divisão histórica que determinou o fim das casas de Alta-costura existentes até então, que eram vinculadas essencialmente aos grandes costureiros internacionais em particular aos de Paris.²⁴ Após o 25 de Abril, algumas das grandes casas de Alta-costura, para se manterem, adoptaram como estratégia transformar o processo de produção - que era feito a partir de *toiles*²⁵, compradas nas grandes casas de moda de Paris - passando a concentrar-se no pronto-a-vestir.

Se os trabalhos mencionados nos ajudam a contextualizar a época em estudo, sobre o objecto que é a moda, existe um trabalho científico que, segundo o seu título, está dentro da

²³ Cf. Valer Carlos Cardim, “*Fashion*”, *design, Cultura e Identidade – A costura social da moda em Portugal no século XX*, Vol. I, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1998, p. 41.

²⁴ Idem, *Ibidem*.

²⁵ Moldes em tecido de algodão ou papel para a confecção dos vestidos.

problemática em questão – a moda feminina no Estado Novo. Estamos a falar da dissertação de mestrado de Ana Margarida Valadas Pulido, intitulada: *A moda feminina no Estado Novo – A relação da moda e a política nos anos 60 em Portugal*, realizada no âmbito do mestrado em *design* de moda, pela Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, em 2011.

A autora alude que a base do estudo para a investigação da sua dissertação foi a mulher portuguesa nos anos 60/70, limitada às regras de um tempo e espaço.²⁶

Segundo a autora, a moda é um movimento sociocultural que expressa os valores da sociedade num determinado tempo e espaço. O vestir transmite comportamentos, interesses e educação, e dele podemos extrair diversas conclusões do ser humano e até da nossa História.²⁷

Refere ainda que a moda está interligada um pouco com tudo o que nos rodeia, e que nos ajuda a compreender muitos acontecimentos pela forma de expressão que é em si mesma. A maneira de vestir tem sempre uma relação com o momento que se vive e tem, assim, uma consequente explicação. A moda reflecte sentimentos e momentos.²⁸

Ao longo da história da indumentária, constata-se que é no vestuário feminino que se verificam as maiores mudanças e radicalismos.

A autora faz uma reflexão teórica e sociocultural da moda, afirmando que é um fenómeno que capta e segue em direcção às vontades de uma sociedade, caracterizando-se como um espelho da história no seu ambiente social, político, económico e cultural. Deste modo, considera-se que a moda foi um meio de luta imprescindível numa altura da História em que nos encontrávamos sob um regime altamente controlador.²⁹

Para estas reflexões, a autora cita alguns dos autores que são fundamentais para o estudo e compreensão da teoria da moda, como é o caso de Lipovetsky, autor da publicação *O império do efémero*, de 1989. Sendo ele um teórico nesta matéria, podemos verificar na sua obra a importância que, de facto, a moda tem na sociedade e as suas influências também para o ser humano.

O período do Estado Novo coincidiu com o período de emancipação da mulher, onde esta faz a transição de uma postura passiva para uma postura activa na nossa sociedade. Desta

²⁶ Cf. Ana Margarida Pires Valadas Pulido Garcia, *A Moda Feminina no Estado Novo – A relação da moda e a política nos anos 60 em Portugal*, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011, p.1.

²⁷ Idem, *Ibidem*.

²⁸ Idem, *Ibidem*.

²⁹ Idem, *Ibidem*, p.9.

emancipação criaram-se grandes choques entre a mulher, a sociedade e o regime vigente – o Estado Novo.³⁰

Nesta dissertação podemos comprovar que a autora faz uma abordagem a nível da mulher no Estado Novo, do seu estatuto social e da sua posição na sociedade. Ana Margarida Pulido refere que pretende no seu trabalho científico retratar a mulher portuguesa inserida num regime especial como foi o Estado Novo. Para além de estabelecer o foco na mulher, também menciona o regime vivido nessa altura, frisando que o país se encontrava numa situação muito difícil. Segundo a autora, a mulher portuguesa sofreu um atraso muito grande relativamente às tendências no vestir durante os 41 anos deste regime.³¹

A autora conclui, assim, a sua dissertação, mencionando que, apesar de tudo, o Estado Novo enquanto regime teve os seus prós e contras. Não havendo dúvidas que, independentemente dos métodos usados, foi um regime exemplar na construção de um país mais sólido em termos económicos e de valores humanos.³²

Em relação à moda propriamente dita, a autora esclarece que esta tem duas vertentes: a necessária e a supérflua. A primeira baseia-se na necessidade que o ser humano tem de se vestir, de modo a proteger-se das condições ambientais. A segunda, refere-se à moda, enquanto movimento artístico e cultural, efémero e consumista, tornando-se desta forma num negócio.³³

Ainda na sua conclusão, demonstra que o Estado Novo delimitou a moda enquanto movimento e tendência. Podendo, assim, dizer-se, que Portugal esteve parado durante as quatro décadas do regime, a nível do seu desenvolvimento criativo. As áreas que mais sofreram com esse facto foram, naturalmente, as novas formas artísticas de expressão como a música, o cinema e a moda,³⁴ às quais acrescentamos as artes plásticas.

Podemos então concluir - após analisada esta dissertação - que a autora, para além de ter realizado um estudo científico direccionado para a mulher portuguesa no período do Estado Novo e para todas as circunstâncias que lhe estavam associadas, como já foi referido anteriormente, elaborou também um estudo sobre a teoria da moda e o seu conceito sociocultural.

³⁰ Idem, *Ibidem*, p.55.

³¹ Cf. Ana Margarida Pires Valadas Pulido Garcia, *A Moda Feminina no Estado Novo – A relação da moda e a política nos anos 60 em Portugal*, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011, p.126.

³² Idem, *Ibidem*, p.125.

³³ Idem, *Ibidem*.

³⁴ Idem, *Ibidem*, p.126.

Devemos ainda referir que apesar desta dissertação ser intitulada *A Moda no Estado Novo*, a autora debruçou o seu estudo mais sobre a condição social e familiar da mulher durante este período, do que propriamente sobre a moda, as tendências estrangeiras que a moda nacional seguia, os modelos de *toilettes* confeccionados pelas costureiras portuguesas de renome na época e os acontecimentos sociais que ocorreram inerentes à moda em Portugal.

Durante a nossa pesquisa deparámo-nos com a dissertação da autoria de Tânia Araújo Gomes, intitulada *Uma revista feminina em tempo de Guerra: O caso da “Eva” (1939-1945)*, de 2011, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Apesar de não se enquadrar no período temporal por nós estudado, pareceu-nos, devido à temática, de extrema relevância realizar uma leitura cuidada e atenta. Achamos, assim, que esta deve ser referida pelo facto de um dos capítulos proposto no nosso estudo, fazer foco nos periódicos nacionais, sendo através destes que grande parte da nossa investigação irá ser realizada.

O estudo de Tânia Gomes confirma que era através dos periódicos femininos que as mulheres obtinham autoformação, sugerindo modelos comportamentais, instruindo-as para a vida no lar e para a melhor maneira de educarem os filhos. Paralelamente, ensinava-lhes a arte de se embelezarem e permitia-lhes “suspitar” com as páginas de literatura, muitas vezes, de carácter moralista.³⁵

A revista *Eva* teve uma vida bastante longa, passando pela I República, pela Ditadura Militar, pelo Estado Novo e pela Revolução de Abril, conseguindo assim permanecer durante 64 anos nos meios sociais.

A *Eva* pretendia aconselhar, guiar, ensinar e recriar, contribuindo para o enriquecimento cultural das leitoras com literatura, poesia, música, teatro, moda, bordados e arte aplicada, moldes para vestidos, mundanismo, desporto, lições práticas de caligrafia moderna, corte de roupas brancas, conselhos às mães, etiqueta, beleza, consultas de astrologia, de grafologia e de impressões, bem como outras, de interesse geral.

A moda é um dos temas sempre presentes, preenchendo várias páginas da revista, embora se restrinja unicamente a apresentar modelos femininos.³⁶

Tânia Gomes, no seu estudo, conclui, afirmando que apesar das dificuldades que a revista *Eva* atravessou durante a guerra, devido à escassez de alguns produtos, isso não foi factor para que

³⁵ Cf. Tânia Vanessa Araújo Gomes, *Uma Revista Feminina em tempo de Guerra – O caso da “EVA” (1939-1945)*, Faculdade de letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2011, p.1.

³⁶ Idem, *Ibidem*, p.8.

esta se apresentasse menos interessante, antes pelo contrário. A *Eva* soube usar a guerra em benefício próprio, transportando para as suas páginas artigos e secções de carácter social. A representação da mulher na revista *Eva* estava muito ligada ao ideal feminino do regime de Salazar, apresentando-se de uma forma frágil e humilde perante o marido. A autora deixou assim uma questão, considerando a longa existência da *Eva*: seria interessante perceber se com o tempo a revista, de facto, se modernizou.³⁷

Como o desenvolver da nossa investigação encontrámos uma outra dissertação da autoria de Carla Marina Machado Ferreira³⁸ intitulada *Costureiras de Lisboa: Artesãs da Moda (1890-1914)*, de 2014, do ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa do departamento de História. Apesar de se enquadrar num período anterior ao nosso, considerámos relevante ser referida no nosso estudo, devido à temática que aborda, as costureiras de Lisboa. Tema que também iremos abordar, no entanto, focando-nos na valorização da profissão de costureira ou modista, fazendo assim uma comparação quanto ao seu estatuto, e se na época referente ao nosso estudo, existiria alguma diferente entre estas duas funções laborais.

O estudo de Carla Ferreira pretende traçar o perfil socioprofissional em Lisboa, entre 1890 e 1914, da classe das costureiras. Neste período, segundo a autora decorreu um aumento significativo desta classe profissional. Tal facto deve-se também ao desenvolvimento da moda em Portugal.

A sua dissertação desenvolveu-se a respeito da actividade laboral, identificando assim as formas de organização interna na profissão, os modos de aprendizagem, locais de trabalho e remuneração, mas também a inserção das costureiras na sociedade envolvente, através da sua vida associativa e de lazer.³⁹

O objectivo da autora na sua dissertação foi traçar o perfil profissional de um grupo específico, as costureiras, inserido num meio urbano, Lisboa, no período entre o final do século XIX e o início do século XX.

Carla Ferreira começa o seu estudo por fazer um a abordagem à vida laboral das costureiras, referindo assim os seus locais de trabalho, onde e como adquiriam competências sobre o ofício. De seguida debruça-se sobre a vida em sociedade destas profissionais, fazendo referência a algumas actividades de lazer em que poderiam participar, contudo a autora neste

³⁷ Idem, *Ibidem*, pp.94-95.

³⁸ Carla Marina Machado Ferreira – Mestre em História Moderna e Contemporânea, especialidade Cidades e Património, pelo ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa.

³⁹ Cf. Carla Marina Machado Ferreira, *Costureiras de Lisboa: Artesãs da Moda (1890-1914)*, ISCTE, Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2014, iii.

seu estudo, não quis deixar de lado, o lado mais obscuro que existia na vida destas profissionais.

O que nos chamou à atenção com esta dissertação, foi o facto de a autora partilhar de uma opinião contrária á nossa, no que se refere à caracterização e funções da profissão de costureira e modista, como veremos mais à frente, no capítulo 3 do nosso estudo.

Carla Ferreira refere que existiam na época diferenças entre estas duas classes, como a própria menciona: “As costureiras e as modistas tinham em comum a feitura do vestuário, maioritariamente feminino, mas as funções nas várias etapas da sua produção estavam bem definidas, cabendo a umas e outras tarefas específicas no processo”⁴⁰.

Segundo a autora “as modistas eram maioritariamente de nacionalidade francesa, antigas mestras dos grandes ateliers da rue Royale ou da rue de la Paix [...]”⁴¹. Nesta época qualquer *atelier* de moda em Portugal ou no estrangeiro teria de ter permanentemente ao serviço uma modista vinda de Paris. Posto isto, iremos verificar que no período por nós escolhido, tal exigência não acontecia, e a diferença entre estas duas actividades laborais não existia.

No período de estudo da autora, “as costureiras tinham por função completar o trabalho iniciado pelas modistas, ou seja, com agulha e linha de coser, alinhar, casear, manualmente, em tecidos como a seda, cetim, veludo, rendas, gaze, tule ou na máquina de costura, dependendo das peças a executar”⁴².

Carla Ferreira conclui o seu estudo referindo que entre modistas e costureiras existia uma hierarquia ao nível laboral, com funções distintas para cada categoria profissional, sendo que as primeiras ocupavam os lugares cimeiros e as segundas era apenas submissas.⁴³

No que se refere ao estudo da presente dissertação, em que se pretende dar a conhecer a preocupação que a mulher portuguesa possuía em relação à moda e à sua imagem, apesar da vivência num regime austero e de tempos não favoráveis, não invalidou que algumas mulheres seguissem as últimas tendências da moda de forma atenta e informada quanto ao que se produzia no estrangeiro, através das revistas e magazines especializadas na matéria. As entrevistas que realizámos são, e este respeito, um trabalho pioneiro, pois nunca foi usado este tipo de fonte nos estudos anteriores.

Sendo o nosso projecto sobre moda, é inevitável abordar os têxteis, matéria-prima da confecção, pois eram eles que davam o toque de classe à indumentária. Ir-se-á fazer a ponte

⁴⁰ Idem, *Ibidem*, p. 23.

⁴¹ Idem, *Ibidem*.

⁴² Idem, *Ibidem*, p. 24.

⁴³ Idem, *Ibidem*, p. 81.

entre os têxteis e a indumentária, com a informação obtida, não só através dos periódicos, mas também através das entrevistas realizadas a algumas modistas que se encontravam em actividade na época do Estado Novo. Consideramos estas fontes orais um aspecto importante para o desenrolar da investigação, assim como inovador, pois os testemunhos na primeira pessoa, serão fundamentais e uma mais-valia. Através, desses testemunhos, foi possível obter referências mais pormenorizadas, que completam a informação das fontes manuscritas e impressas.

Outro tema inovador neste projecto, será o dos desfiles de moda. Segundo o levantamento por nós já realizado, constatámos a inexistência de informação mais detalhada sobre a temática, pelo que nos propusemos destacar e especificar a importância dada a este tipo de eventos no período do Estado Novo e aos locais eleitos para os realizar. Ao abordarmos os desfiles de moda, daremos também destaque às tão conhecidas, “Festas das Costureiras”, tendo sido um evento apoiado e desenvolvido pela Revista *Modas & Bordados*, prolongou-se por 24 anos.

Destacamos também a representação da Moda feminina através da pintura de retrato. Durante a nossa investigação podemos constatar que alguns dos pintores de renome da pintura portuguesa da época em estudo, deram importância à representação da indumentária nos retratos. Esta abordagem ao tema, mais frequente em estudos de outros períodos históricos, afigura-se como uma mais-valia na medida em que permite apreciar a representação da arte da moda nas artes plásticas, nomeadamente na pintura, uma perspectiva de estudo que consideramos interessante e que, neste trabalho, não quisemos deixar de enunciar.

2. A MULHER NO ESTADO NOVO

Ao falarmos da Moda e das Modistas durante o Estado Novo (1933-1974), é fundamental fazer uma contextualização histórica evocando o estatuto social da mulher nesse período da História de Portugal.

Designadamente é importante identificar a sua importância, influência e estatuto na sociedade, como era vista por esta, o seu peso como pilar da família e como se deu o processo da sua independência. Estes factores são fundamentais serem identificados nesta primeira abordagem ao estudo, de modo a compreendermos a posição da indumentária no seu quotidiano, assim como nas diferentes classes sociais.

Desde já devemos ressaltar que não pretendemos trazer aspectos propriamente novos ao tema do estatuto da mulher no Estado Novo, por este não ser o foco central da nossa investigação. Contudo, para estudar a moda feminina neste período é essencial perceber qual o papel da mulher enquanto seguidora, consumidora e executora de determinados modelos, sendo este o propósito do nosso estudo.

Seguindo esta linha de pensamento e de investigação, iremos ter em consideração alguns autores de referência na matéria, referimo-nos, particularmente, a Irene Flunser Pimentel⁴⁴, autora de várias publicações sobre o Estado Novo. Das suas obras destacamos as seguintes: *A Mocidade Portuguesa Feminina nos dez primeiros anos*, estudo publicado na revista *Penélope: Estudos*, (1998); *História das Organizações Femininas no Estado Novo*, 2000; *A Mocidade Feminina Portuguesa*, 2008; *A Cada um o seu lugar*, 2011; e *Mulheres Portuguesas*, 2015, onde colaborou com a autora Helena Pereira de Melo.

Também iremos dar destaque a Fernando Rosas⁴⁵, nomeadamente a um artigo publicado na revista *Análise Social*, vol. XXXV (157), 2001, com o título “O Salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo”. Este artigo foi útil para a compreensão do regime e o seu reflexo na vivência da sociedade portuguesa na época, na qual reportamos para a posição da mulher e o seu estatuto neste período específico.

⁴⁴ Irene Flunser Pimentel, licenciada pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, mestre e doutorada em História Institucional e Política do século XX, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Tem dedicado o seu estudo do período Contemporâneo de Portugal.

⁴⁵ Fernando Rosas, historiador e político. As suas áreas de investigação são: 1ª República (1910-1926), a História Contemporânea, Ditadura Militar e Estado Novo (1926-1974), Mestre em História do século XIX e XX pela Universidade Nova de Lisboa e doutorado em História Contemporânea pela mesma faculdade.

Outro artigo que igualmente mereceu a nossa mais atenta análise foi o de Anne Cova⁴⁶ e António Costa Pinto⁴⁷, intitulado, “O Salazarismo e as Mulheres – uma abordagem comparativa”, publicado na revista *Penélope* 17, 1997. Neste artigo, os autores analisam a posição da mulher no regime do Estado Novo, assim como, as ideias que o regime pretendia para esta mulher, qual o seu papel e o seu objectivo perante a sociedade e a vida quotidiana.

É importante referir também, que iremos abordar outros autores⁴⁸, mas os anteriormente mencionados foram os que mais suscitaram a nossa atenção, devido à diversidade das suas publicações e à solidez dos seus conteúdos sobre a matéria em estudo.

No período anterior ao Estado Novo, nomeadamente após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) a mulher em Portugal e no estrangeiro assumiu uma postura mais sedutora, elegante e sofisticada. A guerra contribuiu de forma considerável para o papel das mulheres, ao exigir a sua participação em sectores de actividade económica, onde se entregavam trabalhos mais pesados. Começaram a evidencia-se nas fábricas e a exercer cargos tradicionalmente masculinos. Desta forma, estes factos contribuíram para que a mulher após a Primeira Guerra Mundial se começasse a libertar mais, ou seja, a livrar-se das suas inibições, tendo assim, uma maior preocupação com a sua imagem, reflectindo este facto na sua forma de vestir e estar na vida.

Contudo, durante o Estado Novo houve uma reversão desta tendência. A mulher queria-se em casa, a cuidar do lar, dos filhos e do marido; o seu papel, fundamentalmente, era manter um ambiente estável e harmonioso dentro do lar. Daí que o trabalho fora de casa não fosse bem visto, principalmente o realizado em indústrias, onde trabalhavam muitos homens. A mulher, quer fosse casada ou solteira era sempre a mulher doméstica, dedicada ao lar.

Salazar procurou tirar partido deste papel da mulher na família e na sociedade para a condução da sua política para o país. Efectivamente, não se privava de se dirigir às mulheres em tempo de pressão, pois conhecia os seus valores; eram culturalmente mais vulneráveis, mais instrumentalizáveis pelo conservadorismo, mais susceptíveis à submissão, à vontade de

⁴⁶ Anne Cova, investigadora auxiliar no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, doutorada em História pelo Instituto Universitário Europeu de Florença. A sua área de investigação incide sobre a História comparada e transnacional das mulheres e do género no século XX.

⁴⁷ António Costa Pinto, doutorado pelo Instituto Universitário Europeu de Florença, investigador coordenador do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

⁴⁸ Autores que também foram tidos como referência para o estudo: José Mattoso e João Medina.

senhores e de Deus. Contudo, o conhecimento desta posição também pressupunha um reconhecimento da sua importância. Por exemplo, quando os credores, estabeleceram condições para um empréstimo externo a Portugal, aquando da crise financeira de 1928, com vista ao equilíbrio das contas públicas, condições que Salazar considerou inaceitáveis, ele dirigiu-se às mulheres para que doassem uma peça em ouro para tirar o país da bancarrota e assim, serviam de exemplo em termos de actividade expectável da Nação.

Com o decorrer dos anos a mulher revelou-se progressivamente; uma atitude de maior rebeldia, assumindo o desejo de liberdade e igualdade perante o homem, com o qual viria a concorrer em alguns segmentos do mercado de trabalho, nomeadamente nos anos 60. Foi nesta época que as saias começaram a subir bastante acima dos joelhos, os decotes ficaram pronunciados, as linhas rígidas foram abandonadas a favor de uma silhueta leve, alegre e confortável, e o uso das calças difunde-se.⁴⁹ Estes factos serão desenvolvidos mais à frente no nosso estudo, contudo, achamos pertinente serem desde já mencionados, pelo facto de a mulher ter usado o vestuário como forma de se impor socialmente. Assim sendo, a mulher foi encontrar estas características no vestuário, na forma como se começou a preocupar mais com a sua imagem, levantando assim a sua auto-estima.

Queremos aqui salientar o trabalho de Anne Cova e de António Costa Pinto intitulado *O Salazarismo e as mulheres. Uma abordagem comparativa*, no qual é feita uma análise das atitudes do Estado Novo relativamente às mulheres, salientando-se, em particular, no campo ideológico e político, a apologia do “regresso ao lar”, a “glorificação da maternidade” e de um certo modelo de “família”, enquanto factor vital da sociedade. O salazarismo introduz, no princípio da igualdade dos sexos enunciado na Constituição de 1933, uma disposição específica que, “em nome das diferenças resultantes da natureza e do bem da família”, negava às mulheres a completa igualdade com os homens. Neste domínio, permaneceu apegado à ideia tradicional de que as mulheres se situam do lado da “natureza” e os homens do lado da cultura, mantendo-se, por conseguinte, fiel às mensagens repetidas pela Igreja Católica.

O Estado Novo surgia, como a institucionalização do destino nacional, a materialização política no século XX, a partir do qual se tratava na reeducação dos portugueses, com a intenção de regenerar a nação, voltando assim a atribuir o genuíno percurso da história da nossa pátria. Por esta razão era cumprido, não sendo assim discutido, nem debatido, pois

⁴⁹ Cf. Vítor Sérgio Ferreira, “Moda e modas: a privatização do corpo no espaço público português”, In: José Mattoso (direcção), *História da Vida Privada em Portugal, Os nossos dias*, Círculo de leitores e Temas de debates, s.l., 2011, p. 261.

discutir era como confrontar a nação. O célebre *slogan* «Tudo pela Nação, nada contra a Nação» resume, no essencial, este mito providencialista.⁵⁰

O Estado Novo, à semelhança de outros regimes fascistas ou fascizantes, alimentou e procurou executar, a partir de órgãos do Estado especialmente criados para o efeito, um projecto de reeducação de mentalidades na criação de um novo tipo de portuguesas e de portugueses regenerados pelo ideal genuinamente nacional de que o regime se considerava portador.⁵¹

A Ditadura Militar, em 1926, não tinha impedido de certa forma a actividade dos movimentos de mulheres e abriu mesmo, por pouco que fosse, a esfera política a uma pequena elite de mulheres, situação que o Estado Novo manteve.⁵² Salazar, ao apresentar a nova Constituição⁵³, em 1933, abordou o tema da situação da mulher, considerando que o aparelho produtivo não devia afastar a mulher da família.⁵⁴ Para valorizar as tarefas femininas no lar, Salazar reconhecia a importância moral, social e económica das tarefas femininas no lar. De modo a valorizar estas tarefas femininas, Salazar insistiu na existência de que a “contabilidade” moral e social, tinha de estar ausente da “contabilidade” da economia nacional, ou seja, podia-se assim, considerar que o trabalho da mulher fora do lar, separava os membros da família, pondo a obra educativa das crianças em risco, bem como, no funcionamento da economia doméstica, no cuidado com o lar, na preparação das refeições e até mesmo com o vestuário, originando assim, uma perda importante para a estabilidade da vida no lar.⁵⁵ A Constituição de 1933 enunciava que o marido era o chefe da família e que era ele que detinha a autoridade, enquanto a mulher devia desempenhar o papel de mãe dedicando-se ao seu lar,⁵⁶ como foi referido no início deste capítulo.

⁵⁰ Cf. Fernando Rosas, “O Salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo”, In: *Análise Social*, vol. XXXV (157), s.n., s.l., 2001, p. 1034.

⁵¹ Idem, *Ibidem*, p. 1032.

⁵² Cf. Anne Cova e António Costa Pinto, “O Salazarismo e as Mulheres – Uma abordagem comparativa”, In: *Penélope 17*, s.n., s.l., 1997, p. 79.

⁵³ Constituição Política da República Portuguesa de 1933, constituição política que vigorou em Portugal entre 1933 e 1974, data em que o regime do Estado Novo foi deposto pela Revolução de 25 de Abril de 1974. Fruto de um elaborado e planeado estudo feito ao longo de mais de um ano por um grupo de professores de Direito convidados pessoalmente pelo próprio António Oliveira Salazar, o novo documento foi promulgado a 22 de Fevereiro e aprovado em plebiscito em 19 de Março de 1933.

⁵⁴ Cf. Irene Flunser Pimentel, *A cada um o seu lugar – A política feminina do Estado Novo*, Temas e Debates, Círculo de Leitores, s.l., 2011, p. 54.

⁵⁵ Idem, *Ibidem*, p. 55.

⁵⁶ Cf. Anna Cova e António Costa Pinto, “O Salazarismo e as Mulheres – Uma abordagem comparativa”, In: *Penélope 17*, s.n., s.l., 1997, p. 73.

Se a mulher enquanto mãe era glorificada, devia-se ao facto de desempenhar um papel importante no seio da família. A sua “missão” era de se ocupar com o lar e de certa forma o proteger. A sua influência benéfica não se limitava aos seus filhos, reflectia-se em toda a casa: cabia-lhe assegurar a tranquilidade de espírito do seu marido e o ambiente harmonioso do lar”.⁵⁷ A “mulher/mãe/dona-de-casa” era enaltecida pelo Estado, que estabelecia um paralelismo entre a arte de gerir a casa e a arte de governar. O seu papel, no seio da família era simplesmente de intermediária entre o pai e os filhos e o de companheira das tarefas domésticas, como o Estado era intermediário na garantia da estabilidade familiar, na qual os cônjuges não passavam de humildes senhores.

No começo do Estado Novo, e com base no artigo de Anne Cova e António Costa Pinto, constatámos que o número das mulheres activas elevava-se a 17%. Em 1950, quase 20 anos depois, essa percentagem era de 22,7%. Durante todo o período do Estado Novo, uma parte muito significativa da população activa trabalhava no sector primário – sobretudo na agricultura e pecuária -, o mesmo sucedeu com as mulheres. Só a partir dos anos 60 é que se deu uma verdadeira explosão dos sectores secundário – indústria - e terciário – comércio, funcionários públicos - e nesta década o número de mulheres empregadas nos referidos sectores era já de 26,2% e 33,9% respectivamente. No final do Salazarismo, a maioria das mulheres que trabalhava fora de casa não era casada: 53,7% eram celibatárias, 9% divorciadas ou separadas, menos de 1% viúvas, e apenas 36,3% eram casadas.⁵⁸

Segundo o mesmo estudo, no início do regime grande parte das mulheres vivia no campo, à semelhança de mais de metade da população activa: em 1930, 55% da população activa dedica-se à agricultura, em 1940, 52%, e em 1950, 51%. A partir dos anos 50, a tendência para o decréscimo do número de activos a trabalhar no sector agrícola acentuou-se, devido à forte emigração da mão-de-obra. Em 1950 os emigrantes ultrapassaram os 20 mil⁵⁹ indivíduos, em que os países de destino com maior incidência foram o Brasil, a França e a Alemanha.⁶⁰ Estas tendências afectaram também a mão-de-obra feminina.⁶¹

⁵⁷ Idem, *Ibidem*.

⁵⁸ Idem, *Ibidem*, p. 75.

⁵⁹ Cf. Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito, Maria Fernanda Rollo (coord.), *Dicionário de História do Estado Novo, Vol. I*, Bertrand Editora, Venda Nova, 1996, p. 294.

⁶⁰ Idem, *Ibidem*, p. 295.

⁶¹ Cf. Anne Cova e António Costa Pinto, “O Salazarismo e as Mulheres – Uma abordagem comparativa”, *In: Penélope* 17, s.n., s.l., 1997, p. 76.

O trabalho feminino fora do lar, e nomeadamente na indústria, foi uma das preocupações de Salazar, assim como das organizações femininas estatais, **Obra das Mães para a Educação Nacional** (OMEN), **Mocidade Portuguesa Feminina** (MPF) e a **Associação Feminina Portuguesa para a Paz** (AFPP) sobre as quais nos deteremos mais adiante. Esta última, nasceu numa fase de radicalização interna do regime, em 1936 e foi dissolvida em 1952.⁶² O seu objectivo era a dignificação da mulher e a sua participação na luta pela paz. Organizaram cursos de alfabetização e de corte e costura.⁶³ Ao longo dos anos, o número era cada vez maior em relação às mulheres que trabalhavam fora de casa em Portugal, particularmente no trabalho da indústria.⁶⁴ O seu desenvolvimento foi, de facto, um factor decisivo para o novo papel que a mulher viria a assumir na sociedade, uma vez que lhe abriu portas para o mundo do trabalho, o que veio a promover um certo grau de independência.

As mulheres representavam uma força importante em sectores como o têxtil, os lanifícios, a indústria da cortiça, as conservas, o comércio e a agricultura. Apesar disso, os seus salários e as suas condições de trabalho eram, em geral, inferiores aos dos homens. Mesmo em condições difíceis, as mulheres nunca deixaram de lutar nas empresas por melhores salários, contra o aumento dos ritmos de trabalho, por solidariedade e contra os despedimentos.⁶⁵

Os dois sectores, dos “têxteis” e do “vestuário e calçado”, que, surgiram em 1930, separados, são posteriormente integrados, em 1940, no mesmo ramo industrial de “têxteis, vestuário, artigos de materiais têxteis ou equivalente”. Nesse mesmo ano também a “fabricação de calçado” fica incluída no ramo das “indústrias de coiros e peles”.⁶⁶ Nesta época, a mão-de-obra feminina industrial continuou a concentrar-se nos sectores dos “têxteis”, do “vestuário” e dos produtos “alimentares”, como aliás acontecia na maioria dos países da Europa, assim como no do “tabaco”.⁶⁷

Foi a partir dos anos 60, que o número de mulheres activas aumentou em virtude da emigração masculina, que atingiu o seu auge nesta época, e da guerra colonial. É a partir desta altura que se começa a verificar uma presença feminina marcante na agricultura: em 1970, por

⁶² Idem, *Ibidem*, p. 86.

⁶³ Idem, *Ibidem*, p. 87.

⁶⁴ Cf. Irene Flunser Pimentel, *História das Organizações Femininas no Estado Novo*, Círculo de Leitores e Aurora, Rio de Mouro, 2000, p. 39.

⁶⁵ Cf. Ana Isabel Sousa, *A História da Problemática da Mulher*, Nova Gráfica, s.l., 2005, p. 27.

⁶⁶ Cf. Irene Flunser Pimentel e Helena Pereira de Melo, *Mulheres Portuguesas*, clube do autor, Lisboa, 2015, p. 299.

⁶⁷ Idem, *Ibidem*, p. 300.

exemplo, 24,2%⁶⁸ dos activos agrícolas eram mulheres. Para além da agricultura também se verificou um aumento bastante significativo da presença feminina no ramo da indústria têxtil.

2.1. A Obra das Mães para a Educação e a Mocidade Portuguesa Feminina

Nas décadas de 1920 e 1930, era hábito comum aos regimes fascistas europeus implementar uma organização da sociedade de acordo com os cânones ideológicos do Fascismo. Em Portugal, Salazar seguiu o exemplo dos seus congéneres da Itália fascista e Alemanha Nazi e por isso demonstrou desde muito cedo preocupações em relação ao enquadramento da juventude no aparelho ideológico do Estado. A importância que Salazar dava a esta questão era de tal forma, que já em 1932, numa entrevista a António Ferro, Salazar refere a necessidade de criar uma organização estatal que enquadre e organize a juventude portuguesa.⁶⁹

Em 1914, ainda durante a I República, foi criada uma organização feminina, intitulada **Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas** (CNMP)⁷⁰, que sobreviveu até ao pós-guerra, tendo sido dissolvida apenas a 28 de Junho de 1947. Em 1947 o CNMP foi presidido por Maria Lamas (1893-1983) – jornalista que já contava com uma grande variedade de publicações como *A Joanhinha*, *A Voz*, *Correio da Manhã*, o suplemento *Modas & Bordados* (do jornal *O Século*) e a revista *Mulheres*, da qual foi directora.

Até ao início da Segunda Guerra Mundial, tinham aderido ao Conselho mais de sessenta novas sócias. A sua actividade pouco se fez sentir durante todo o período da guerra, devido à quebra de contactos com os outros conselhos nacionais europeus. A partir do fim da Segunda Guerra Mundial, o CNMP integrava muitas mulheres da oposição ao regime e entrou no último ciclo de vida, sob a presidência de Maria Lamas.⁷¹

⁶⁸ Anne Cova e António Costa Pinto, “O Salazarismo e as Mulheres – Uma abordagem comparativa”, *In: Penélope* 17, 1997, p. 76.

⁶⁹ Irene Flunser Pimentel, *Mocidade Portuguesa Feminina*, A Esfera dos Livros, Lisboa, 2008, pp. 14-15.

⁷⁰ João Esteves, “Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas”. *In: Faces da Eva. Estudos sobre a Mulher*, nº. 15, 2006. Disponível on-line:

http://www.fcsh.unl.pt/facesdeeva/eva_arquivo/revista_15/eva_arquivo_numero15_g.html - Consultado 16 de Fevereiro 2017.

⁷¹ Irene Flunser Pimentel e Helena Pereira de Melo, *Mulheres Portuguesas*, clube do autor, Lisboa, 2015, p. 281.

No ano de 1945, realizou-se o **Iº Congresso Mundial da Mulher** onde foram aprovados estatutos para a consagração da existência da Federação Democrática das Mulheres. Estes estatutos definiram em linhas gerais os seguintes pontos: 1º Organização da paz e aniquilamento do fascismo; 2º Igualdade das mulheres e dos homens em todos os âmbitos; 3º Protecção de todas as mães e de todas as crianças, sem consideração pela legitimidade.

Uma das preocupações do Estado Novo, no seu início, mais especificamente nos anos 30, relacionou-se com o desejo da inclusão e organização dos estratos da população, por idade e por sexo. Reeducar as mulheres adultas, educar as crianças e as jovens enquadrando-as em organizações estatais foram os objectivos do Ministro da Educação Nacional, António Carneiro Pacheco (1887-1957),⁷² ao fundar, a 15 de Agosto de 1936, decreto-lei nº 26893, a **Obra das Mães para a Educação Nacional** (OMEN), para as mulheres adultas e, em 1937, a **Mocidade Portuguesa Feminina** (MPF) para as raparigas.⁷³

As dirigentes da OMEN coincidiam, na sua maioria, com as da MPF onde Maria Guardiola (1895-1987)⁷⁴, uma das mulheres mais importantes e emblemáticas do Estado Novo, se manteve no poder durante 30 anos, até 1968.⁷⁵

Estas organizações femininas oficiais do Regime foram criadas dentro da reforma nacionalista e católica do sistema educativo. O Estado Novo teve uma especial atenção com os valores da educação, daí ter criado estas organizações feministas, dando deste modo, oportunidade às raparigas de começarem a valorizar a sua educação e cultura, tornando-se assim mulheres voltadas para a caridade e boas donas de casa. A mulher no Estado Novo estava destinada para além de ser a “educadora dos filhos” também deveria ser organizadora do “serviço de caridade”, sendo esta última uma das actividades promovida por estas organizações anteriormente referidas.

⁷² António Carneiro Pacheco (1887-1957), foi um professor de Direito na Universidade de Lisboa e político que, entre outras funções, foi presidente da comissão executiva da União Nacional e Ministro da Educação Nacional, cargo em que se distinguiu no estabelecimento dos fundamentos da política de educação do Estado Novo, materializada na denominada Reforma Carneiro Pacheco, operada pela Lei n.º 1941, de 11 de Abril de 1936 (a Lei de Bases da Educação do Estado Novo)).

⁷³ Irene Flunser Pimentel, *História das Organizações Femininas no Estado Novo*, Círculo de Leitores e Aurora, Rio de Mouro, 2000, p. 9.

⁷⁴ Maria Guardiola (1895-1987) foi professora e política durante o período do estado Novo. Era licenciada em Matemática pela Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra. Foi comissária Nacional da Mocidade Portuguesa Feminina entre 8 de Dezembro de 1937 e 21 de Dezembro 1968. Colaborou no Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina (1939-1947).

⁷⁵ Anne Cova e António Costa Pinto, “O Salazarismo e as Mulheres – Uma abordagem comparativa”, *In: Penélope* 17, s.n., s.l., 1997, p. 81.

Começaremos por abordar a OMEN, por ter sido criada primeiro, em 1936. É conveniente referir que ambas as organizações, a OMEN e a MPF, andaram lado a lado na salvaguarda e no apoio à mulher.

Como referem Anne Cova e António Costa Pinto, a OMEN abrangia um pequeno núcleo de mulheres devotas a Salazar e ao seu regime. As suas responsáveis e dirigentes eram figuras da elite da sociedade Lisboaeta, até por vezes da aristocracia, sendo sempre dominante a componente católica. O decreto-lei nº26893 que criou a OMEN, definia-a como sendo uma associação que pretendia incentivar a acção educativa da família e assegurar a colaboração entre esta e a escola, nos termos da Constituição de 1933. O seu regulamento estabelecia como objectivos da organização: orientar as mães portuguesas de modo a criarem bem os seus filhos, sugerindo-lhes noções de higiene e puericultura; estimular a educação familiar; favorecer o enriquecimento da vida rural e conforto do lar como ambiente educativo; organizar a secção feminina da Mocidade Portuguesa e promover a educação nacionalista da juventude.⁷⁶

Fernando Rosas, no seu artigo, intitulado, *O Salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo* (2001) refere-se à OMEN, também como uma organização onde o seu princípio era fundamentalmente a formação da mulher, da esposa, da mãe, apoiando uma família saudável domesticamente, orientando a forma natural de agir no seio do lar familiar e, sobretudo, na educação dos filhos, da fé e da moral católica e dos princípios do nacionalismo, da ordem, da honra, do dever. Neste sentido, a OMEN, pretendia não só agir directamente sobre o ambiente familiar, corrigindo-o, como também em relação à formação das jovens, das futuras esposas e mães, através da MPF, que se encontrava sob sua dependência.⁷⁷

A OMEN e a MPF partilhavam, a mesma matriz política e ideológica, o mesmo objectivo de revolução mental. Oriundas do mesmo projecto, com o mesmo propósito: a abrangência, teoricamente total, do universo feminino, de tal modo que uma não faria sentido sem a outra.

Na obra de Irene Flunser Pimentel, *A Mocidade Portuguesa Feminina*, 2008, a autora evoca a mulher através da ideia criada pela **Mocidade Portuguesa Feminina**, fazendo referência de que para Salazar, a mulher tinha um papel muito claro: deveria defender e preservar a vida no

⁷⁶ Idem, *Ibidem*, p. 82.

⁷⁷ Fernando Rosas, “O Salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo”, In: *Análise Social*, vol. XXXV (157), s.n., s.l., 2001, p. 1045.

interior do lar, enquanto o lugar do marido seria a lutar pela vida no exterior.⁷⁸ A ideologia política do regime salazarista procurava edificar uma nova sociedade que se alicerçava em três pilares e valores fundamentais: *Deus, Pátria e Família*. Contudo, para instituir este modelo social, propagandeava-se um ideal – o protótipo de família, onde sobressaem três elementos: o pai, a mãe e os filhos. É neste quadro que a mulher aparece não só com o papel de mãe, como também de auxiliar do marido, na realização das tarefas do lar.

Em 1942 foi definido que o principal ideal das filiadas da MPF, debruçava-se na ideia da necessidade de formar “uma mulher nova”, pronta a amar a pátria e a contribuir para o “ressurgimento” da nação; o culto de Salazar, “restaurador” da nação através de uma política social corporativa e de uma doutrina orgânica com base na família; na defesa de um património lusitano, latino e cristão; e na ideia do nacionalismo “equilibrado” do Estado Novo, diferente dos “nacionalismos” agressivos e expansionistas; e na exaltação, através de modelos femininos históricos, das portuguesas que foram rainhas, mães e esposas ou se entregaram a Deus. A MPF propunha-se, formar a futura mulher, cristã e portuguesa, educadora e servidora social, mãe prolífera e esposa obediente, cujo lugar na nação orgânica e corporativa era a família e cuja acção se caracterizava pela “colaboração” e “cooperação” com os homens, esposos ou governantes.⁷⁹

A MPF dirigia-se essencialmente às raparigas das classes média e alta frequentemente dos liceus, dando-lhes conselhos elitistas sobre a forma como deveriam, mais tarde no decorrer das suas vidas, acompanhar culturalmente o marido, tratar requintadamente do lar, gerir o trabalho doméstico das “criadas”, praticar a caridade cristã e manter inalteráveis as condições sociais.⁸⁰ O enquadramento destas jovens encontrava-se balizado entre os 7 e os 17 anos e as jovens que frequentavam o 1º ciclo dos liceus.

As filiadas encontravam-se agrupadas por idade em quatro escalões: (Fig.2)

- Lusitas – dos 7 aos 10 anos de idade;
- Infantas – dos 10 aos 14 anos de idade;
- Vanguardistas – dos 14 aos 17 anos de idade;

⁷⁸ Irene Flunser Pimentel, *A Mocidade Portuguesa Feminina*, Esfera dos livros, Lisboa, 2008, p. 63.

⁷⁹ Irene Flunser Pimentel, *A Mocidade Portuguesa Feminina nos dez primeiros anos de vida (1937-1947)*, In: *Penélope: Estudos*, s.n., s.l., 1998, p. 172.

⁸⁰ Idem, *Ibidem*, p. 175.

- Lusas – dos 17 anos em diante.



Fig. 2 - Os diferentes tipos de escalões da organização da MPF, com o respectivo número de filiadas por escalão - mostra também os diferentes uniformes das filiadas. *In: Boletim MPF*, nº 21, Janeiro de 1941, p. 8.

Como função primordial e segundo o seu regulamento, esta organização, tinha como objectivo a formação de uma “nova mulher”, propósito que tem vindo a ser debatido ao longo do nosso discurso. De acordo com Irene Flunser Pimentel, em, *A Mocidade Portuguesa Feminina*, 2008, esta formação era realizada segundo quatro princípios básicos da educação: **moral, cívica, física e social**. A **Educação Moral**, seria “a educação cristã, tradicional no País”⁸¹ em cooperação com a família e os agentes de ensino”;⁸² **Educação Cívica**, inspirar-se-ia “nas grandes tradições nacionais”,⁸³ para definir em cada filiada “a consciência do dever e da responsabilidade da mulher portuguesa na continuidade histórica da Nação”;⁸⁴ **Educação Física**, visaria “o fortalecimento racional, a correcção e a defesa do organismo, tanto como a disciplina da vontade, a confiança, no esforço próprio”,⁸⁵ mediante actividades “rigorosamente adequadas ao sexo e à idade”;⁸⁶ **Educação Social**, cultivaria nas filiadas “o gosto pela vida doméstica e o de servir o Bem Comum”, bem como o “espírito social do sexo, orientado para o cabal desempenhado da missão da mulher na família, no meio a que pertence e na vida do Estado”.⁸⁷

⁸¹ Irene Flunser Pimentel, *A Mocidade Portuguesa Feminina*, Esfera dos livros, Lisboa, 2008, p. 13.

⁸² Idem, *Ibidem*.

⁸³ Idem, *Ibidem*.

⁸⁴ Idem, *Ibidem*.

⁸⁵ Idem, *Ibidem*.

⁸⁶ Idem, *Ibidem*.

⁸⁷ Idem, *Ibidem*.

Com a educação **moral, cívica, física e social** inculcava-se-lhes um conjunto de valores de modo a formar a mulher portuguesa ideal, como era assim defendido pelo regime, onde o papel de esposa, mãe e educadora devia ser evidenciado, bem como, o gosto pela vida doméstica, a previdência e o serviço à comunidade. Damos assim destaque a alguns cursos que eram ministrados pela MPF, onde estariam divididos pelos diferentes escalões das filiadas:

- Lusitas – Catecismo, formação Nacionalista, Higiene, canto Coral, Trabalhos Manuais ou Educação Física;
- Infantas - Religião e História Sagrada ou economia Doméstica;
- Vanguardistas - Moral e Religião, Higiene e Cuidados com os doentes ou Puericultura;
- Lusas - Puericultura, Enfermagem, Corte e Costura, Culinária ou Economia e Arte no Lar.⁸⁸

É de realçar o curso de “Corte e Costura” promovido pela MPF, onde as filiadas numa fase mais avançada, aprendiam este ofício, com o intuito de as preparar para o futuro. As filiadas Lusas tinham acima dos 17 anos de idade, encontravam-se já na fase em que tinham de ser instruídas de modo a gerirem um lar, daí que como podemos constatar as actividades que lhes estavam destinadas eram direccionadas para esse facto. O “Corte e costura” era já uma forma de aliciar as raparigas a serem elas próprias a confeccionarem as suas roupas.

2.2. A Moda no âmbito da Mocidade Portuguesa Feminina

As características desta “nova mulher” para além da simplicidade, era também a noção da existência de classes sociais diversificadas e que cada uma devia estar ciente do seu lugar.⁸⁹ Esta “nova mulher” era instruída pela Mocidade Portuguesa Feminina de forma a tornar-se numa futura esposa que soubesse cozinhar requintadamente e gerir o trabalho doméstico, assim como conseguir que tivesse uma cultura geral suficiente para acompanhar o futuro marido, que deveria ser da mesma classe social. O papel desta “nova mulher” passava também por um envolvimento no serviço social e educativo.

⁸⁸ João Medina, *O «Estado Novo» I O ditador e a ditadura*, vol. XII, S.A.E.P.A., Clube Internacional o Livro, Amadora, 1998, pp. 247-248.

⁸⁹ Irene Flunser Pimentel, *A Mocidade Portuguesa Feminina*, Esfera dos livros, Lisboa, 2008, p. 67.

Durante a nossa investigação, constatámos que praticamente em quase todos os números do Boletim da MPF, houve uma presença marcante de uma página dedicada à moda, ao vestuário ou até mesmo à costura. Era através desta página que as raparigas se inspiravam e obtinham a informação do que estava na moda, e o que deveriam ou não usar. Esta preocupação era marcante e presente no *Boletim da MPF* desde o seu primeiro número, em 1939.

Desde o número 1 até ao número 33, verificámos a presença de um artigo intitulado *Trabalhos de mãos*; nestes primeiros 32 números do boletim, o artigo incentivava as filiadas da MPF a realizarem vestuário para bebés ou até mesmo enxoval para bebé, para as mães desfavorecidas, que não tinham posses, os chamados “trabalhos de caridade” que tanto era apregoado pela Mocidade Portuguesa Feminina.

Como podemos constatar na fig.3, onde é proposto às filiadas fazerem em tempo de férias uns babetes segundo os modelos apresentados na imagem do próprio artigo. Como o próprio descreve “[...] começamos já a publicar modelos de roupinhas de crianças para a distribuição a realizar na *Semana da Mãe*”. Nesta semana, para além das roupas de bebé, contava também a execução de enxoval relacionado com os bebés assim como para os berços: “[...] queremos publicar um enxoval completo de bebé, sem esquecer o berço e a roupa para ele [...]”, apresentando assim já neste primeiro número do Boletim da MPF os primeiros modelos. Este tipo de iniciativa “Semana da Mãe” era direccionada para mães pobres para a qual a Mocidade Portuguesa Feminina dava o seu contributo e apoio, como o próprio artigo faz referência: “[...] apresentando lindos enxovais que vão fazer a felicidade de muitas mães pobres que, sem a vossa caridade, não teriam talvez, com que cobrir os seus filhinhos”. A MPF tinha um papel de grande importância nesta actividade, sempre com o intuito de ajudar os desfavorecidos, neste caso específico, as mães pobres, que não tinham possibilidade de terem um enxoval para o seu bebé que estava a chegar. Este tipo de artigo esteve sempre presente nas páginas do Boletim da MPF, só a partir do número 33, Janeiro de 1942, é que começaram a estar presentes ideias de vestuário ou de moda, onde apresentavam modelos para a filiadas usarem e serem elas próprias a executarem.



Fig.3 – “Trabalhos de Mãos”, artigo a ensinar e a incentivar as filiadas a executarem roupa de bebé. In: *Boletim MPF*, nº 1, p.12.

A partir do *Boletim da MPF* nº 33, 1942, começamos a sentir o cuidado que era tido em conta com moda e como essa abordagem era efectuada através do *Boletim da MPF*, mantendo assim, as filiadas a par da moda e de como deveriam andar vestidas, como verificamos nas fig.4 e fig.5.

Na fig. 4, o artigo intitulado *Trabalhos de Mãos*, que até então era destinado a ideias para a confecção de roupa para bebé, começou a revelar também um cuidado e preocupação com o vestuário que as filiadas poderiam usar, fornecendo assim, através desta coluna, ideias para elas próprias criarem e executarem alguns modelos para si.

Este artigo apresenta três ideias de vestuário para as filiadas: a primeira diz respeito a uma “camisola em lã branca, trabalhada em ponto de meia. Os embutidos da frente poderão ser em dois tons de azul”; a segunda ideia é o exemplo de um modelo de “casaco em ponto liso, com cinto, gola, punhos e pala dos bolsos em revestilhão”; e por fim o terceiro e último modelo referente a uma “camisola com capuz para menina, apertada com um fecho *éclair*. A saia é em fazenda pregueada, numa cor mais escura do que a camisola de lã”. A ideia da confecção própria e o incentivo de serem elas próprias, as filiadas, a executarem algumas peças do seu vestuário, tornando-as com esta iniciativa habilidosas e prendadas estava sempre implícito nas páginas do *Boletim da MPF*.



Fig.4 - “Trabalhos de Mãos”, in *Boletim MPF*, nº 33, 1942, p. 13.

Quanto à fig. 5, que diz respeito também à coluna *Trabalhos de Mãos*, apresentada no *Boletim da MPF*, nº 40, Agosto de 1942, este artigo vai no sentido das filiadas aproveitarem o seu tempo de férias a preparem os agasalhos para o Inverno. Apresentando assim três modelos de blusas que podem ser usadas nas manhãs frescas de Verão, assim como, nas tardes de Outono. Cada modelo encontra-se devidamente descrito relativamente à sua execução, e ao material mais adequado a ser utilizado para a sua execução.



Fig.5 - “Trabalhos de Mãos”, in *Boletim MPF*, nº 40, 1942, p. 12.

A categoria da indumentária era uma preocupação presente da MPF. A apresentação das jovens, de como se deveriam vestir, era regular. As raparigas deviam ser sérias e ao mesmo tempo mostrar a sua elegância, mas sempre dentro do respeito e dos parâmetros defendidos pelo regime. No artigo do Boletim de Abril de 1944, (fig. 6)⁹⁰ deparamo-nos com um texto que vai ao encontro do que estamos aqui abordar, que é, a questão da seriedade das raparigas e a elegância que devem sempre ter em conta. No Estado Novo a imagem era tida como um reflexo do carácter da personalidade. O regime vivia muito do que “parece” ser; do poder das imagens. O artigo intitulado *Raparigas sérias. A verdadeira elegância*,⁹¹ da autora Coccionelle⁹² – colunista de vários artigos relacionados com moda e vestuário, para o boletim da MPF – podemos, no início do artigo ler a frase “...desejas ser uma rapariga séria.[...] Uma rapariga séria não é aquela que não ri; não é esse o sentido que queremos dar à palavra [...] séria significa também sensata e cumpridora”. No decorrer da leitura do artigo verificamos ainda mais algumas frases que achamos pertinentes serem mencionadas, reforçando a ideia de que uma rapariga séria deveria ser alegre, mostrar felicidade: “uma rapariga séria preocupa-se com a felicidade dos seus e pensa no bem dos pobres. Uma rapariga séria cultiva em si as virtudes sólidas e perfeitas que fazem dela uma mulher forte. [...] Ninguém proíbe que procures valorizar a tua formosura. Mas sem exageros.”, chamando a atenção para não haver exageros na forma como a rapariga se mostraria, pois nunca seria aprovado pelo próprio regime. O artigo termina falando da elegância e por fim do vestuário. Em relação à elegância, diz que uma rapariga tem como obrigação ser elegante, mas tudo com “peso, conta e medida”. Devia sempre procurar a simplicidade, a delicadeza e a graciosidade nos seus gestos e nas atitudes.

⁹⁰ Cf. “Trabalhos de Mãos”, in: *Boletim MPF*, nº 60, Abril de 1944, p.5.

⁹¹ Cf. Idem, *Ibidem*.

⁹² Coccionelle, pseudónimo de Maria Joana Mendes, colunista do Boletim da MPF.



Fig. 6 – “Raparigas Sérias – A Verdadeira Elegância”, in: *Boletim MPF*, nº 60, Abril 1944, p. 5.

Quanto ao vestuário, dizia-se que uma rapariga devia sempre preocupar-me em andar bem vestida, mas sempre “segundo as tuas posses e a tua situação social, é evidente”, citando o artigo. “Mas ser elegante não é ser extravagante e usar modas imodestas. Ser elegante é acompanhar a moda com bom senso, escolher o que nos fica bem, sem imitações servis. Uma rapariga séria nunca faz voltar a cabeça na rua às outras pessoas”. Esta última frase é tão curiosa que até como conclusão a autora do artigo vai buscar uma frase de Ramalho Ortigão, onde ele próprio dizia, “...que se uma mulher notasse que alguém a olhava assim, [...] ao chegar a casa, devia procurar descobrir o que em si teria chamado a atenção e corrigir esse defeito”.⁹³ Através deste artigo conseguimos perceber, em parte, o entendimento de *rapariga séria* e de *elegância*, segundo os parâmetros do Estado Novo, e o cuidado que tinha de ter em conta com a forma de se vestir e cuidar.

Considerámos pertinente enunciar que, o próprio *Boletim da MPF* propunha o uso diário de um vestuário modesto e austero, mas adaptado aos diversos meios sociais, assunto que vimos referido no Boletim nº 60, Abril de 1944, onde foi mencionado o cuidado com o vestuário a ser usado assim como o estatuto social a ter em consideração. O cuidado e preocupação com o vestuário, também já tinham sido referidos em 1942, no Boletim de Novembro, num artigo também da mesma autora do de 1944, *Coccionelle*. Nesta matéria a autora aconselha que nenhuma filiada deveria usar roupa considerada imprópria para o seu estatuto social; as

⁹³ Cf. “Raparigas sérias a verdadeira elegância”, In: *Boletim MPF*, nº 60, Abril de 1944, p.5.

meninas de boas famílias deviam, pelo seu exemplo, “sempre mostrar aos pobres” como “se veste de um modo correcto e com uma graça modesta”.⁹⁴

Podemos verificar esta preocupação através dos exemplos que se seguem. A fig. 7 remete-nos para um artigo do *Boletim da MPF*, nº 79, Novembro de 1945, intitulado “Trabalhos de Mãos – preparemo-nos para o Inverno”, com uma chamada de atenção para as fazendas. Tendo em conta o fim da Guerra, muitos países da Europa, continuavam com falta de matéria-prima, sendo a fazenda uma das matérias-primas consideradas ricas nesta época: “Nos tempos vão correndo as fazendas de lã são um luxo que a maior parte dos países da Europa não têm. As fazendas antigas são de melhor qualidade, aquecem mais e amarrotam-se menos”. Faz também uma ressalva para transformar o antigo em novo, “às vezes um vestido transformado fica mais bonito do que um novo...”. Poupar era a palavra de ordem em tempos de grande privação: “tudo se pode aproveitar. [...] Só algumas poderão dar-se ao luxo de comprar coisas novas...”. A autora M.B.⁹⁵ finaliza o artigo dando algumas ideias e sugestões de modelos de vestuário para a estação Outono/Inverno. Os modelos abaixo representam alguns exemplos de conjuntos de saia e casaco para cerimónia; um casaco que fora modificado e que pode ser usado com um vestido de lã e por sua vez uma bolsa que foi executada com tecido de um vestido em xadrez. Nesta crónica verifica-se o aproveitamento e as modificações em indumentária antiga.



Fig. 7- “Trabalhos de Mãos – Preparemo-nos para o Inverno”. In: *Boletim MPF*, nº 79, Novembro 1945, p. 14.

⁹⁴ Irene Flunser Pimentel, *A Mocidade Portuguesa Feminina*, Esfera dos livros, Lisboa, 2008, p. 67.

⁹⁵ M. B. – iniciais que constam como assinatura ao artigo. Não temos conhecimento de quem seria, pois em todas as suas colunas assinou M.B.

Outro artigo da mesma autora mereceu a nossa atenção, referente ao *Boletim da MPF* de Novembro 1946, (fig. 8). Aqui a autora relata ideias para a moda de Inverno desse ano, onde diz: “a moda este ano exige da rapariga elegante que use as saias 7 centímetros abaixo do joelho...”⁹⁶. A moda “vai conseguir que a mulher pareça mais digna, recatada e feminina”⁹⁷. Lança sugestões para os ombros, mangas, saias e cinturas, assim como as cores que se vão usar nessa estação, “todos os tons de castanho, cor de vinho, bege e verde. Preto como de costume, no Inverno”⁹⁸, mas salientando que esta cor era apenas para as senhoras. O artigo termina dizendo “o problema mais urgente é deitar abaixo a bainha dos vestidos”⁹⁹. Aqui “problema” subentende-se pelo facto das saias nesta altura ainda não terem uma altura exacta e estável, estavam sempre a variar e por isso as bainhas dos vestidos ou saias, tinham de ser subidas ou descidas.



Fig. 8 – “Modas”. In: *Boletim MPF*, nº 91, Novembro 1946, p.9.

⁹⁶ Cf. “Trabalhos de Mãos – Preparemo-nos para o Inverno”, In: *Boletim MPF*, nº. 79, Novembro de 1945, p. 14.

⁹⁷ Idem, *Ibidem*.

⁹⁸ Idem, *Ibidem*.

⁹⁹ Idem, *Ibidem*.

Não era apenas com o vestuário civil que a MPF tinha preocupações, verificamos também este cuidado através dos uniformes das filiadas da MPF, que iremos abordar um pouco mais à frente.

Como temos vindo a verificar, o próprio regime estava determinado que era necessário educar esta “nova” mulher. O *Boletim da MPF* (1939-1947), mas também as Revistas *Menina & Moça* (1947-1974)¹⁰⁰ e *Lusitas* (1943-1957) tornaram-se nos veículos de transmissão dos novos valores femininos, ditados pelo regime salazarista.

Quanto à revista *Lusitas*, estava destinada a um público mais juvenil. Compunha-se de contos, histórias, banda desenhada, actividades lúdicas, tudo direccionado para um sector mais jovem de raparigas. Visto o público-alvo ser demasiado jovem, a “moda” não era aqui abordada, razão pela qual não aprofundaremos a análise deste periódico.

A revista *Menina & Moça* durou até 1974, até ao final do Estado Novo. Dirigia-se preferencialmente a um público urbano, das classes média e média-alta. Esta revista nasceu em 1947, em que veio substituir o *Boletim da MPF*, era claramente menos ideológica e politizada que o *Boletim da MPF*. Foi uma revista com pretensões de chegar a “todas as raparigas de Portugal”¹⁰¹ de forma a transmitir a ideologia eminente patriótica e cristã do Estado Novo. Pensada inicialmente para alunas do ensino liceal, a partir de 1967 dedicou-se igualmente às frequentadoras de escolas técnicas. A directora da revista foi Maria Joana Mendes Leal (1897-1976), entre 1947 e 1972, foi uma figura feminina importante para o Estado Novo, pertenceu também à direcção da **Obra das Mães para a Educação Nacional**. Esta revista fez eco dos ideais subjacentes à educação feminina e contribuiu, a seu modo, durante décadas, para que as jovens se formassem, alicerçando os seus conhecimentos de forma a obedecerem, pouparem, ajudarem o próximo e serem directas. A organização da MPF tentou através das suas publicações completar o papel educativo da família, prestando colaboração à Igreja na defesa dos valores por esta defendidos e assim pretender criar uma “nova mulher”, mas não deixando de ser “tradicional”.

¹⁰⁰ A revista *Menina & Moça* foi uma das várias publicações periódicas da Mocidade Portuguesa Feminina. O primeiro número datou de Maio de 1947 e resultou do desdobramento de uma anterior revista da organização, o *Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina*, que se publicava desde 1939.

¹⁰¹ Idem, *Ibidem*, pp. 94-97.

Na revista *Menina & Moça* também se verificou a presença de uma página dedicada à moda, sendo a coluna intitulada como “Modas”, assinada por M. B.¹⁰², como podemos ver na fig. 9 em que representa o artigo da revista nº 1 da *Menina & Moça* de Janeiro de 1947.



Fig. 9 – “Modas”. In: *Menina & Moça*, nº 1, Janeiro 1947, p. 16.

O artigo acima referido apresentava a moda para a Primavera do ano de 1947, tendo como subtítulo “Esta Primavera a Moda decreta:”¹⁰³. A moda esta estação estava a impor-se de tal forma dava orientações às leitoras do boletim para a seguirem, dando assim como exemplo sete modelos distintos para a estação. “Vestido de saia e casaco abotoado do decote à cinta [...]”¹⁰⁴, podemos reparar a chamada de atenção para a altura da saia, que foi a partir de 1947 que começou a subir e a modificar, mas é importante referir que o regime não permitia grandes alterações, e se uma rapariga queria ser séria tinha de ter muito em conta o tamanho

¹⁰² M.B. – Até à data não conseguimos determinar que seria a autora com estas iniciais.

¹⁰³ Cf. “Modas”, In: *Menina & Moça*, nº 1, Janeiro 1947, p. 16.

¹⁰⁴ Idem, *Ibidem*.

da saia, como o próprio artigo refere “A saia à razão abaixo 7 a 10 centímetros do joelho. [...]”¹⁰⁵. E ainda mais à frente “para vestidos de muita cerimónia (casamentos e jantares) a saia ainda mais comprida do que nos vestidos de passeio”. O artigo termina dizendo que para esta Primavera “[...] a Moda é cem por cento feminina, isto é, imprevista, colorida e variada”¹⁰⁶.

Se compararmos esta crónica com a do boletim, esta talvez se foque mais na moda, sugerindo modelos de vestidos para as raparigas portuguesas usarem, ajudando a que elas próprias criassem os seus conjuntos com peças soltas que tivessem nos seus guarda-roupas. Podemos dizer que este periódico era mais modernizado que o boletim, talvez devido ao facto de ter sido publicado já no pós-guerra, porém apesar de mais moderna, a *Menina & Moça* continuou a servir de veículo de transmissão às raparigas dos valores essenciais do Estado Novo.

Em 1948, a revista *Menina & Moça* publica um artigo intitulado “Eis a nova moda”, tal como no *Boletim da MPF*, também na *Menina & Moça* os textos faziam-se acompanhar de imagens muito bem ilustradas.

Neste artigo podemos verificar a preocupação da subida e descida das saias, que foi uma preocupação constante a partir de 1947, quando foi lançado o *New Look* por Christian Dior. Esta apreensão tem vindo a ser mencionada ao longo deste trabalho, sempre que nos prenunciamos sobre os anos após a Segunda Guerra Mundial, mais concretamente a partir de 1947. Foi, pois, a partir daí que se deu grandes mudanças na moda feminina, este facto da subida e descida das saias, não era apenas debatido nas revistas de moda feminina da época, mas sim em todos os periódicos que tivessem uma coluna a que se dedicasse à moda feminina. Posto isto, não podíamos deixar de apontar este artigo, onde nas suas primeiras linhas diz: “As saias continuam a descer ousadamente e a cintura estreita é que dá a graça e a elegância à maioria dos modelos”.¹⁰⁷ Mais à frente no artigo, a autora afirma que: “Portanto somos francamente a favor visto a mulher ganha com a moda deste inverno o que há muito perdera: dignidade e mistério!...”¹⁰⁸ A autora com a palavra “mistério”, quis dizer que eramos um povo muito velho, e ela justifica então esta expressão: “As coisas nuas e cruas não têm graça nenhuma nem subtileza, nem atractivo. Somo um povo muito velho para apreciar a brutalidade e a crueza primitiva”.¹⁰⁹ Contudo, a autora, considera que esta moda também teria

¹⁰⁵ Idem, *Ibidem*.

¹⁰⁶ Idem, *Ibidem*.

¹⁰⁷ Cf. “Eis a nova Moda”, In: *Menina & Moça*, nº. 9, Janeiro de 1948, p. 14.

¹⁰⁸ Idem, *Ibidem*.

¹⁰⁹ Idem, *Ibidem*.

contras, “[...] muitos dos vestidos do ano passado serão difíceis de adaptar e alongar; alguns serão postos de parte; por isso pecuniariamente vai haver sacrifícios! [...] A cintura de vespa que tanta elegância dá a uma figura de mulher vai ser adoptada por todas, bem como as saias amplas ou rodadas que tanta graça dão; as saias mais compridas que dão dignidade; as mangas *raglan* e as mil e uma fanfreluches tão femininas de que já ninguém se recordava..., a renda, o laço, a gola, o regalo, etc.”.¹¹⁰ Desta forma, esta seria uma moda que só iria realçar a beleza da mulher e as suas formas, tornando-as mais elegantes e atraentes, como a própria autora afirma: “De toda esta novidade sairá sem dúvida uma mulher diferente”.¹¹¹



Fig. 10 - “Eis a nova moda”. In: *Menina & Moça*, nº 9, Janeiro de 1948, p. 14.

No decorrer da nossa investigação verificamos que a própria Mocidade Portuguesa Feminina tinha também um cuidado e preocupação com o corte e costura, incutindo às suas filiadas a formação e o gosto pela costura, que no entender da organização era crucial. Um dos exames pelo quais as graduadas tinham de passar dizia respeito à “Economia doméstica”¹¹², em que a prova consistia efectivamente na execução de moldes em tecido para posteriormente confeccionarem um vestido (estas duas fases faziam parte do exame). Esta prova pode ser observada através da (fig.11) que representa várias filiadas a executarem, a dita, prova de “Economia doméstica”.

¹¹⁰ Idem, *Ibidem*.

¹¹¹ Idem, *Ibidem*.

¹¹² Cf. “Exame das Graduadas”, In: *Boletim da MPF*, Junho, 1942, p. 9.



Fig. 11 – “**Exames da Graduadas**” - Filiadas a executarem a prova de “Economia Doméstica”, in: *Boletim MPF*, Junho 1942, p. 9.

Esta prova de “Economia doméstica” fazia parte dos exames das Graduadas, estes exames constavam de provas escritas, orais e práticas e eram de acordo com as matérias do programa dado.

As provas eram as seguintes: as provas escritas diziam respeito à “Formação moral e religiosa”; as provas de “Canto Coral”¹¹³, constava de canções regionais, patrióticas e religiosas; as provas de “Economia doméstica” com já foi referido, contava com a ligeireza com que as filiadas cortavam os moldes, trabalhavam a fazenda e armavam o vestido; e por último as provas de “Educação Física” contavam com a agilidade e desembaraço na execução dos exercícios de ginástica.¹¹⁴

A costura figurava como sendo uma imprescindível formação para as filiadas. Assim adquirida a mestria do corte e costura, as filiadas estavam aptas a usar esta mais-valia na confecção de roupa para os “pobrezinhos” – assim denominados pela MPF - e famílias necessitadas. A actividade da costura estava incorporada dentro de uma das diversas acções sociais e de caridade que as filiadas desempenhavam. Uma das ideias lançadas pela MPF em conjunto com a OMEN, foi precisamente a “Semana da Mãe”, cujo objectivo era mostrar às filiadas a importância e a grandeza da missão maternal, prestando assim homenagem

¹¹³ Cf. “Exame das Graduadas”, In: *Boletim da MPF*, nº. 38, Junho, 1942, p. 9.

¹¹⁴ Idem, *Ibidem*.

condigna e despertando nas raparigas o sentimento de gratidão e devoção pelas suas mães e o desejo de elas próprias virem a ser mães. As filiadas, meses antes de acontecer a “Semana da Mãe”, recebiam directrizes através da MPF, ideias para a confecção dos berços, e roupas para os “pobrezinhos”. Na fig. 12 podemos observar a execução desta tarefa de confecção.



Fig. 12 - Filiada da Mocidade Portuguesa Feminina, a costurar numa máquina Singer, roupas para os pobres – uma das tarefas das filiadas da MPF era precisamente fazerem roupas para os pobres e famílias desfavorecidas. In: *Boletim MPF*, nº 25, Maio de 1945, p. 10.

A Mocidade Portuguesa Feminina incentivou desde o início o uso da bata nas escolas, como comprovamos no artigo do *Boletim da MPF* em Agosto de 1939, “como toda a vaidade humana marca distâncias entre um vestido de chita e um vestido de seda, a bata que esconde o vestido barato e velhinho dumas e cobre o vestido caro e novo doutras realiza dentro da escola o que o espírito cristão procura realizar no mundo”. (fig. 13)



Fig. 13 – “Em Louvor das Batas Brancas”. In *Boletim MPF*, nº 4, Agosto 1939, p. 8 – artigo homenageando a bata branca, e como já foi refiro, uma forma de esconder o vestido velho de umas e o vestido de seda novo de outras.

Para além do uso da bata, que pretendia esbater as diferenças sociais, a MPF incentivou, também o uso do uniforme da organização que ao longo do tempo teve várias alterações. Usadas para efeitos de mobilização e de enquadramento, o uniforme, as insígnias e os emblemas, de “uso obrigatório em todos os actos oficiais” e sempre “em condições de não serem desprestigiados”, foram, por um lado, formas de uniformizar todas as classes sociais e por outro lado, expressão de hierarquização no seio da MPF.

Em 1942, foi proposto ao Ministério da Educação Nacional, por Maria Guardiola, um novo projecto de uniforme, com o objectivo de constituir um instrumento de igualdade corporativa de forma a ocultar a origem da classe das filiadas. O uniforme foi sempre defendido e incentivado por Maria Guardiola.

Embora fosse atraente para algumas jovens, o uniforme da MPF nem sempre foi usado, por diversas razões: familiares, económicas, sociais e até políticas. Acabou assim, por ser apenas usado por aquelas que se distinguiam pela sua actividade em prol da organização, às quais ele era oferecido, ou por algumas jovens mais ricas.

Em Junho de 1958, o modelo de uniforme foi de novo modificado, sendo simplificado, para se tornar “mais atraente”.

UNIFORMES DA MOCIDADE PORTUGUESA FEMININA:¹¹⁵

Lusitas

- Blusa de seda ou popelina verde com encaixe na frente e nas costas, abotoada na frente com botões de massa, reforçada na cintura, onde levava quatro botões, dois na frente e dois a trás, iguais aos do casaco, para abotoar no cóis da saia; gola direita e punhos de camisa de homem; bolsos do lado esquerdo; emblema na manga esquerda;
- Saia em fazenda de lã castanha com dezasseis pregas soltas, oito à frente, sendo quatro de cada lado e igualmente atrás; as pregas são cosidas até ao máximo de 10 centímetros abaixo da cintura, conforme a estatura das filiadas; cóis com quatro casas, duas à frente e duas atrás, para abotoar na blusa;
- Casaco bolero em fazenda igual à da saia, até à cintura, abotoado com quatro botões de massa castanha, sendo os dois de cima mais afastados que os dois de baixo; costas lisas; mangas compridas lisas, tendo o emblema no braço esquerdo a meia altura entre o ombro e o cotovelo; sem gola; bolsos com pala, de cada lado do peito;
- Boina da cor da saia, de gomos debruados com *sutache* de seda da cor da província;
- Meias de algodão, de cor castanha, viradas abaixo do joelho e tendo na dobra uma lista de 2 centímetros em tom mais escuro da mesma cor;
- Sapatos de cabedal de cor castanha; abotinados, de salto raso ou até 2 centímetros, conforme as estaturas e idade das filiadas, fechados no calcanhar e nas biqueiras;
- Luvas de pelica de cor castanha.

Infantas

- Saia igual à das Lusitas, excepto no número das pregas, que é de doze em vez de dezasseis;
- Blusa, casaco, boina, meias, sapatos e luvas iguais aos das Lusitas.

¹¹⁵ Cf. “Novos Uniformes”. In: *Menina & Moça*, nº. 29, Setembro de 1949, s/p.

Vanguardistas

- Saia igual às das Lusitas, mas com oito pregas, quatro à frente e quatro atrás; as pregas são cosidas até ao máximo de 15 centímetros abaixo da cintura;
- Casaco de fazenda igual à da saia, género alfaiate, abotoado com três botões de massa de cor castanha; costura a meio das cistas; quatro bolsos, dois sobre o peito e dois abaixo da cintura, com palas de 2,5 cm; emblema sobre o braço direito, a meia altura entre o ombro;
- Sapatos como os das Lusitas, podendo alterar o salto no máximo de 5 centímetros, conforme as idades e estaturas das filiadas;
- Blusa, boina, meias e luvas, iguais às das Lusitas.

Lusas

- Saia igual às das Lusitas, de quatro pregas, duas à frente e duas atrás; as pregas são cosidas o máximo até 15 centímetros abaixo do cós liso;
- Cinto de cabedal em cor natural;
- Casaco, boina, sapatos, meias e luvas iguais aos das Vanguardistas;
- Blusa igual á das Lusitas, mas sem botões que abotoam no cós.

Lusitas, Infantas, vanguardistas e Lusas

- Os casacos são todos forrados de seda bege, com dois bolsos interiores fechados por fechos «éclair». Os bolsos externos são meramente decorativos não podendo as filiadas utilizá-los para não se deformarem.

Podemos retirar desta descrição pormenorizada do uniforme referente a cada escalão das filiadas da MPF, que algumas das peças de vestuário são comuns nos diferentes escalões, estamos assim a referimo-nos às blusas, ao casaco, à boina, às meias, aos sapatos e às luvas. Quanto à saia, esta também era idêntica a todas as filiadas, mas com uma particular diferença, as pregas da dita saia eram diferentes entre cada um dos escalões, podemos assim dizer que seria aqui a diferença entre elas.

Em síntese, relativamente à **Mulher no Estado Novo**, constatamos que o seu papel primordial desta mulher no Estado Novo era de boa dona de casa; prendada e requintada nas suas actividades domésticas; responsável com a educação dos filhos; incentivadora quanto à harmonia no lar com os filhos e marido e também ter algum tempo para a caridade, algo que era também incentivado pelo regime na época.

Apesar de todas as restrições inerentes à mulher nesta época e ao que já foi referido anteriormente, é importante ter em conta que com o passar dos anos ela quis evoluir, de modo a adquirir a sua própria independência, começando assim a entrar no sector do trabalho. Mesmo não sendo muito bem visto pela sociedade na altura, a mulher começou a desempenhar algumas actividades fora ou para fora do lar, por exemplo, a confecção de vestidos foi uma delas. A costura estava presente nas tarefas diárias da mulher portuguesa, as que passaram pela Mocidade Portuguesa Feminina, tiveram a oportunidade de aprender este ofício, outras aprenderam muito novas, entre os 10 e os 12 anos, quando eram mandadas para os *ateliers* de modistas de forma a ganharem dinheiro para ajudar a família e assim também aprendiam, acabando por adquirir o ofício; outras ainda adquiriam conhecimento da costura através de escolas de Corte e Costura que havia na época, como por exemplo, Escola de Corte e Costura Madame Justo e a Escola de Corte e Costura Paixão, por fim haviam ainda outras raparigas que aprenderam a habilidade da costura através de publicações que existiam na altura.

Com o passar dos anos, o estatuto da mulher começou efectivamente a alterar-se, tornando-se, assim, o vestuário um dos meios possíveis para a mulher se distinguir socialmente, facilitado até pelo facto de ela própria poder confeccionar a sua roupa. A inovação no vestuário feminino com a apresentação de novas ideias e criações, revolucionaram o modo da mulher se vestir e de intervir na sociedade, como veremos ao longo deste trabalho.

3. A MODA E AS MODISTAS EM PORTUGAL

3. 1. Oliveira Salazar “Um Homem... Na Moda”

Esta matéria alusiva a “Salazar e a Moda” surgiu-nos no desenrolar da nossa investigação, aquando recolhíamos informação sobre as diversas costureiras de renome que existiram na época do Estado Novo, representando assim interesse para o desenvolvimento da Moda em Portugal. De facto, deparámo-nos com o artigo de Alexandre Honrado, *Salazar um homem... Na Moda*, que nos suscitou, logo desde o início, grande interesse devido ao seu título e contexto.

Segundo o autor, Salazar terá sido amigo pessoal de Madame Valle, uma prestigiada costureira que tinha um leque distinto de clientes, a mais requintada elite feminina da época. Presume-se que com ela, Salazar tenha partilhado opiniões sobre a moda, em especial a moda feminina. De acordo com Alexandre Honrado, que conheceu e entrevistou em vida a admirável costureira, esta ter-lhe-á relatado que o próprio Salazar lhe fizera sugestões quanto à moda feminina portuguesa. Foi, segundo esta informação, que considerámos pertinente incluir no nosso estudo este tópico ficando desde logo, a conhecer e perceber, que António de Oliveira Salazar (1889-1970) terá sido, de certa forma, um homem preocupado com a sua imagem, facto esse que não tem vindo a ser muito abordado nos diversos estudos que existem sobre o ditador.

Verificámos também que, não era apenas com a sua imagem que se preocupava, mas também, com a imagem da mulher portuguesa; a Moda Feminina, as influências e inspirações que esta alcançava através da moda parisiense. Esta questão, captou na verdade a sua atenção, mantendo-se assim, o mais possível informado. Consequentemente, não quisemos deixar de incluir, no nosso estudo, este mote, demonstrando-se pertinente e peculiar.

No desenrolar deste capítulo, tivemos em consideração, a obra: *Salazar e os Milionários*, de Jorge Pedro de Castro, de 2000, no qual o autor faz menção às lojas onde Salazar mandou elaborar alguma da sua indumentária, e também onde adquiria as suas botas, consideradas a sua imagem de marca, como o próprio autor, assim o refere.¹¹⁶ Da mesma forma, analisámos as obras: *Mulheres de Salazar*, de Felícia Cabrita, de 1999; *Máscaras de Salazar*, de 1997 e *Salazar fotobiografia*, de 2010, ambas de Fernando Dacosta.

¹¹⁶ Cf. Jorge Pedro de Castro, *Salazar e os Milionários*, Quetzal editores, Lisboa, 2009, p. 26.

António de Oliveira Salazar, (fig.14) considerada uma figura algo polémica, mas a quem ninguém ficava indiferente, mais do que um marco na sociedade portuguesa, ao longo de quatro décadas, foi um símbolo para a nossa história. Fundamentalmente, no panorama internacional, Portugal tinha como imagem, a figura do estadista.



Fig.14 - António de Oliveira Salazar, 195?, autor: fotógrafo San Payo (1890-1970), Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa Fotográfico.

Tratava-se de uma personalidade de hábitos rígidos, ritualizados, mostrava-se extremamente dedicado aos seus objectos pessoais correntes, a maioria dos quais acompanhou-o toda a sua vida. Chapéus, “gillette”, guarda-chuva, relógio de bolso, caneta de tinta permanente, botas de peles preta, cadeirão de couro, faziam parte do seu quotidiano e sobreviveram até ao fim dos seus dias.¹¹⁷ A casaca e a cartola, a gravata e as luvas merecem-lhe cuidados especiais. Envergava-os, não por mundanismo mas por ritualismo, com elegância, à vontade e prazer.¹¹⁸

O foco central deste tópico, prende-se com a relação e preocupação que Salazar teria com a moda, particularmente com a moda feminina, como referido, e além disso a sua relação com as mulheres e com as cerimónias oficiais.

Salazar era extremamente exigente e metuculoso no que dizia respeito às questões protocolares. De tal forma, que tinha prazer em ser ele próprio a supervisionar os preparativos para as ocasiões, chegando a ocupar-se com pormenores de cariz de decoração e etiqueta¹¹⁹, como assim refere, Fernando Dacosta, na sua obra: *Salazar fotobiografia*.

¹¹⁷ Cf. Fernando Dacosta, *Salazar fotobiografia*, Casa das Letras, Alfragide, 2010, p. 36.

¹¹⁸ Idem, *Ibidem*.

¹¹⁹ Idem, *Ibidem*, p. 115.

A título de exemplo, em consequência da visita da Rainha Isabel II a Portugal, em 1957, durante esses três dias Salazar não poupou nas despesas, e dias antes da sua chegada, fez questão de ser ele em particular a controlar de perto todos os preparativos para a dita visita a que dedicou cuidado especial. Deslocou-se, para o efeito, pessoalmente aos palácios da Ajuda e Queluz e à Câmara Municipal de Lisboa, (figs. 15 e 16) para verificar e aprovar todos os preparativos.



Fig.15 - Presidente do Conselho de Ministros, António de Oliveira Salazar, visita a Câmara Municipal de Lisboa na véspera da recepção à Rainha de Inglaterra, Fevereiro de 1957.

Autor: Horácio Novais. 1910-1988

Fonte: Arquivo Fotográfico de Lisboa



Fig.16 - Presidente do Conselho de Ministros, António de Oliveira Salazar, visita a Câmara Municipal de Lisboa na véspera da recepção à Rainha de Inglaterra, Fevereiro de 1957.

Autor: Horácio Novais. 1910-1988

Fonte: Arquivo Fotográfico de Lisboa

Este acontecimento foi tido de grande relevância para Portugal, pois, tratava-se da primeira visita da Rainha de Inglaterra a Portugal (fig.17). Em virtude, Salazar tinha consciência de que quanto mais luxuosa e bela fosse a recepção, mais a imprensa internacional iria falar do evento, e isso seria favorável e benéfico para o País.



Fig.17 - Visita da Rainha Isabel II, encontro com Oliveira Salazar num intervalo da gala em São Carlos, Fevereiro 1957. Autor: Amadeu Ferrari, 1909-1984.
Fonte: Arquivo Fotográfico de Lisboa.

Para além deste tipo de eventos protocolares serem fundamentais para o país, na época, também as datas históricas eram tidas muito em consideração pelo regime do Estado Novo. Dava assim, muita importância a tais factos, esmerando-se em exposições, desfiles e festas destinadas a cativar a simpatia das massas e apurar o orgulho no seu passado e no seu império.

Apesar da sua antipatia¹²⁰ por cerimónias oficiais, que cumpria apenas por obrigação, Salazar, por vezes sentia-se satisfeito no convívio social com as mulheres.¹²¹ Contudo, acompanhava à distância algumas das notáveis figuras femininas que existiam nesta época – gostava especialmente do porte senhoril de Amélia Rey Colaço (1898-1990)¹²² (fig.18) e da tranquilidade de Fernanda de Castro (1900-1994).¹²³ (fig.19)



Fig.18 - Amélia Rey Colaço, pouco após a morte do seu marido, Foto: Brasil/Silva Nogueira, 1959, Museu Nacional do Teatro e da Dança,

Fonte: <http://cvc.instituto-camoes.pt/pessoas/amelia-rey-colaco.html#.WBoScC2LS00>



Fig.19 - Fernanda de Castro, autor: Cecil Beaton

Fonte:

http://www.fundacaoantonioquadros.pt/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=51&Itemid=28

¹²⁰ Cf. Joaquim Vieira, *Fotobiografias Século XX - António Oliveira Salazar*, Temas e Debates, Círculo de Leitores, s.l., 2010, p. 149.

¹²¹ Idem, *Ibidem*.

¹²² Amélia Lafourcade Schmidt Rey Colaço de Robles Monteiro foi uma das principais actrizes portuguesas da primeira metade do século XX, com uma longa carreira teatral que iniciou em 1917 e se prolongou até 1985. Discípula de Augusto Rosa, estreou-se no Teatro República, com 19 anos, em Marianela, logo despertando o interesse da crítica e do público.

¹²³ Cf. Fernando Dacosta, *Máscaras de Salazar*, Notícias, Lisboa 1997, p. 147.

Retomando o artigo de Alexandre Honrado, “Salazar um homem...Na Moda”, foi através dele que tivemos conhecimento que Salazar terá privado algumas vezes, com Madame Valle (1898-1987), costureira da alta sociedade portuguesa, figura que irá ter destaque na nossa dissertação. Madame Valle¹²⁴ é considerada na Moda feminina portuguesa como “a primeira grande costureira”, tendo ficado igualmente conhecida por ter sido uma das primeiras a realizar passagens de modelos em Portugal, que tiveram lugar no seu *atelier*.

Durante a nossa investigação, tivemos acesso a uma parte do arquivo da Madame Valle, onde observámos um álbum com alguma da correspondência entre a reconhecida costureira e o Presidente de Conselho, como podemos ver na figura seguinte. (fig.20)

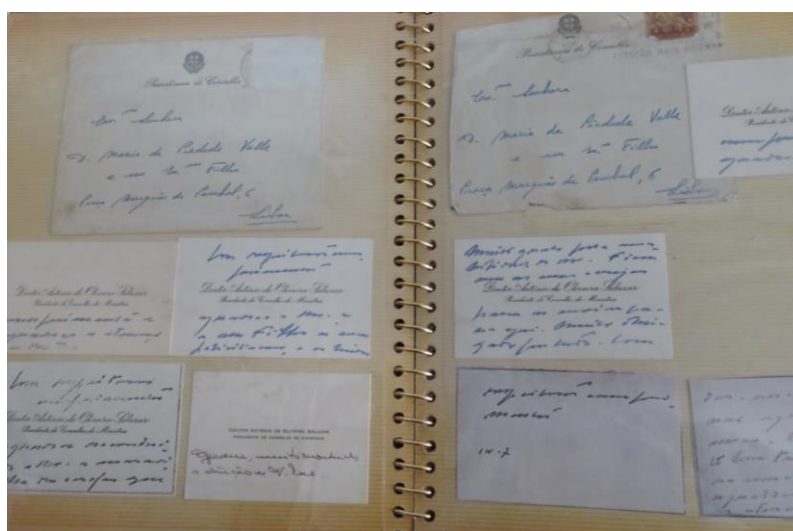


Fig.20 - Álbum com a documentação enviada do Presidente do Conselho a Madame Valle.
Fonte: Arquivo Madame Valle.

Salazar manifestou variadas vezes as suas preocupações com os ditames da moda – era um opositor confesso das mini-saias, das “hot-pants”, da linha saco ou dos decotes muito pronunciados¹²⁵; chamou a atenção¹²⁶, frequentemente, para certos “excessos e ousadias” da Moda e do Vestuário. Assim, de acordo com o artigo, aconselhava, por exemplo, Madame Valle, a não se deixar dominar pelas ideias da Moda francesa, seguindo a criatividade e a inspiração que a própria dispunha, sem esquecer a preservação da dignidade e a moral e bons costumes da pessoa humana. Recomendava-lhe que impusesse o seu bom gosto dentro de modelos que tivessem expressão portuguesa¹²⁷.

¹²⁴ Costureira que será abordada em pormenor mais à frente no nosso estudo no subcapítulo 3.5.1.

¹²⁵ Cf. Alexandre Honrado, “Salazar um homem...na Moda”. In: *Moda & Moda*, nº 16, 1989, p. 68-69.

¹²⁶ Idem, *Ibidem*.

¹²⁷ Idem, *Ibidem*.

Salazar é considerado, hoje, um homem na moda. Um homem que se preocupou com a moda nos seus tempos de governação. “*Gentleman*”, bem vestido, à inglesa, refinado nos modos – são algumas das definições, de Madame Valle aquando da entrevista a Alexandre Honrado.¹²⁸

Na entrevista que Alexandre Honrado realizou a Madame Valle, a própria afirmou que, “[...] Salazar fascinava, era um excelente conversador, com grande humor e – ao contrário do que possamos julgar e pensar – de riso fácil e espontâneo”.¹²⁹

Apesar de se ter revelado um homem cuidadoso com a sua imagem, era uma figura extremamente conservadora. Não gostava de expor a sua privacidade, raramente procurava aparecer nas fotografias, mesmo nos cartazes políticos. Era contido e sem exageros nos seus gostos e actos. Julgamos, sem plena certeza, que a sua indumentária deveria ter sido usada até à exaustão, por ser extremamente poupado, até porque deparamo-nos com um episódio peculiar com as suas botas, na obra de Jorge Pedro de Castro, que passamos a citar: “Salazar quando pediu à D. Maria de Jesus, a sua governanta, para deitar fora as suas botas pretas de pelica, ela resolveu pagar a um sapateiro para as arranjar e fez a surpresa ao ditador: embrulhou-as numa caixa e deixou-as na chaminé com um laço. O Presidente do Conselho, ao ver as suas botas disse: “Ai que bom, ai que bom, as minhas botinhas, as minhas botinhas”, segundo Mavilde Araújo, uma das protegidas da D. Maria, que assistiu à cena”.¹³⁰

Pedro Jorge Castro, refere na sua obra que este tipo de calçado era a imagem de marca do ditador. Acrescenta, ainda, a existência de comprovativos da compra de quatro pares de botas em pelica preta, na Sapataria Americana¹³¹, na Rua do Carmo. O primeiro par por 140\$00¹³², em 1934, o último em 1940 por 150\$00.¹³³

Esta obra conduziu-nos, também, aos estabelecimentos comerciais onde Salazar adquiriu alguma da sua indumentária, os quais passamos apontar: as camisas eram mandadas fazer na **Casa Pitta**,¹³⁴ na Rua do Ouro, que ainda hoje existe, localizada actualmente na Rua Augusta,

¹²⁸ Idem, *Ibidem*.

¹²⁹ Idem, *Ibidem*, pp. 68-69.

¹³⁰ Cf. Pedro Jorge Castro, *Salazar e os milionários*, Quetzal Editores, Lisboa, 2009, p. 26.

¹³¹ Até à data não conseguimos obter qualquer informação ou fonte sobre a sua origem deste estabelecimento comercial e quando da sua abertura ao público.

¹³² Cf. Pedro Jorge Castro, *Salazar e os milionários*, Quetzal Editores, Lisboa, 2009, p. 26.

¹³³ Idem, *Ibidem*.

¹³⁴ Camisaria Pitta abriu as suas portas em 1885 na Rua de S. Julião. Atraiu desde cedo para o estabelecimento uma clientela seleccionada, formada pela nobreza e a alta sociedade da época, acabando, assim, por tornar-se o fornecedor da Casa Real, tendo como clientes a família dos Duques de Bragança, o Rei D. Carlos e o seu filho D. Luís. Até 1977 a camisaria manteve-se sempre na família do seu fundador, contudo, no rescaldo do 25 de Abril de 1974, passou tempos particularmente difíceis. Ainda em 1977 recia uma alfaiataria britânica, elegante e de bom gosto. A Camisaria Pitta é uma casa com muita história e tradição, foram muitos os clientes de elite que por

– que deslocava um funcionário a São Bento para as provar. Os fatos, em tons acinzentados, eram normalmente encomendados noutra loja da baixa de Lisboa. Em Julho de 1940, pagou 3.450\$00¹³⁵ por um conjunto de fraque, no alfaiate **J. Gomes Pinto**,¹³⁶ na Rua do Ouro; hoje em dia está localizada na Rua Conde Redondo. E na véspera de começar o ano de 1941, gastou 2.550\$00¹³⁷ no alfaiate **J. Nunes Corrêa**¹³⁸ (figs.21 e 22) - que fechou em 2015 -, para comprar um *smoking*.¹³⁹

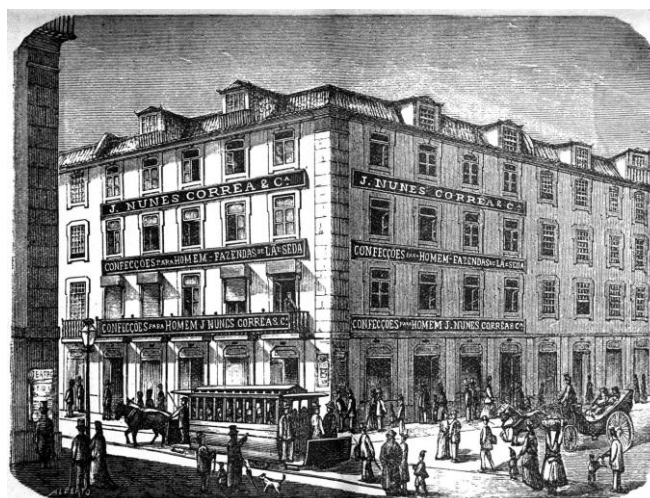


Fig.21 – Casa de alfaiataria **J. Nunes Corrêa & Cª.**, com entradas na Rua do Ouro e Rua de São Julião.

Fonte: <http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2014/09/grandes-estabelecimentos-comerciais-de.html>

ali passaram e que deixaram a sua marca. Contava também com um considerável espólio referente aos livros de registos de clientes, que se encontravam guardado numa casa-forte na Rua do Crucifixo, mas infelizmente com o incêndio do Chiado em 1988, todo este importante material histórico se perdeu. Esta casa tratar-se-á de ser a mais antiga camisaria da Península Ibérica, possuindo todas as características particulares da confecção à mão, como acima referido.

¹³⁵ Cf. Pedro Jorge Castro, *Salazar e os milionários*, Quetzal Editores, Lisboa, 2009, p. 27.

¹³⁶ Casa J. Gomes Pinto foi outra, onde Salazar adquiriu um conjunto de fraque, fundada em 1926 por José Gomes dos Santos, familiar do Santos da vizinha Lourenço & Santos, começou no Palácio Foz antes de se transferir para o actual local. Tinha alfaiataria por medida mas sobretudo pronto-a-vestir e camisas com marca própria.

¹³⁷ Cf. Pedro Jorge Castro, *Salazar e os milionários*, Quetzal Editores, Lisboa, 2009, p. 27.

¹³⁸ J. Nunes Corrêa fundada em 1856 por Jacinto Nunes Correia, oriundo de família de algibeibes. O nome Nunes Corrêa está associado a uma linhagem de alfaiates célebres. O pai deste “príncipe do corte alfacinha”, também chamado Jacinto, era alfaiate na mesma Rua de S. Julião desde 1824. No final do século, a Casa Nunes Correia, já sob a direcção do seu afillhado e continuador, Jacinto Augusto Marques, reunia a melhor clientela de Lisboa, incluindo a Rainha D. Amélia e os jovens Príncipes. O estilo de Jacinto, que chegou a tirar um curso de medicina, deixou marcas na moda masculina portuguesa da época. Começou a fazer compras no estrangeiro antes dos outros comerciantes do ramo e numa destas viagens trouxe para Portugal a primeira máquina de costura SINGER.

¹³⁹ Cf. Pedro Jorge Castro, *Salazar e os milionários*, Quetzal Editores, Lisboa, 2009, p. 27.

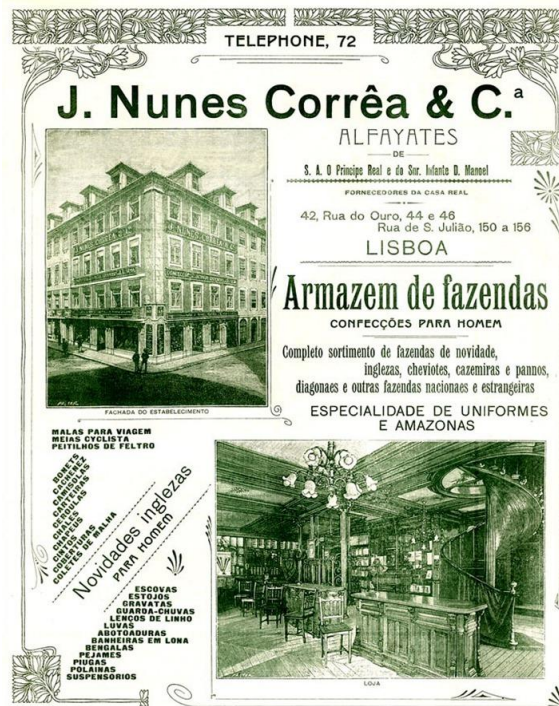


Fig. 22 – Anúncio à casa de alfaiataria **J. Nunes Corrêa & C.ª**, s. d.

Fonte: <http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2014/09/grandes-estabelecimentos-comerciais-de.html>

Para além destes estabelecimentos comerciais serem considerados um marco importante para a história da moda masculina e para a alfaiataria, são também uma referência no que diz respeito à elite que frequentava estas prestigiadas casas, tendo como exemplo neste caso específico, o Presidente de Conselho, António de Oliveira Salazar.

Ainda que não seja nosso objectivo estudar a moda masculina, não podemos deixar de assinalar que a sua evolução em Portugal esteve, de certa forma, atrasada, devido não só ao seu afastamento político do resto da Europa, mas também ao espírito conservador que era vivido na época, ainda que, com excepções nas camadas mais jovens, nos meios artísticos e intelectuais e também na burguesia da época.

No período em estudo (1945-1974) há que destacar, factores determinantes na moda masculina portuguesa: as personalidades de Estado ou a ele ligadas, por elegância, orgulho ou dever de representação do regime; a própria legislação com algumas imposições de vestuário; as visitas e estadas de grandes individualidades; os artistas que foram buscar inspiração e novas técnicas no estrangeiro; a música, através da dança, ou implicar ajustadas aos movimentos do corpo, com modernas flexibilidades, e os seus intérpretes como modelos de poses e estilos de vestir.

Como seria expectável, a imprensa feminina que analisámos publicou poucos artigos sobre a moda masculina no período em análise. No entanto, a partir de 1939, surge, o periódico

Vestir, destinado exclusivamente à moda masculina, em especial à alfaiataria, tornando-se assim, o periódico mais conceituado nesta altura para a sua difusão. Era uma publicação da Academia Maguidal¹⁴⁰, uma escola que ensinava a confecção de roupa masculina através do Sistema Maguidal mantendo em actividade cursos e formação para alfaiataria masculina, feminina e por correspondência.¹⁴¹

Até aqui, temos estado a debater o assunto da preocupação que Salazar manifestou em relação à moda feminina, nas eventuais visitas que teve com a costureira Madame Valle, assim como, o seu cuidado com a sua própria indumentária.

Contudo, não podemos esquecer que na época em questão, Portugal vivia sob grandes restrições em relação a tudo, encontrava-se oprimido, pelo que tudo era sujeito à censura do regime e como não poderia deixar de ser, também a indumentária passou pelo processo da censura.

Em 1940, Portugal começou a receber refugiados estrangeiros que vinham da Europa, que se encontrava em guerra. As mulheres estrangeiras que chegavam a Portugal, por sua vez, estavam habituadas a uma maneira de estar e de se apresentar na sociedade mais liberal o que não acontecia no nosso país. Visto isto, os cafés começaram a ser frequentados por estas mulheres sozinhas, que tinham o hábito de fumar e usavam saias curtas. Começaram também a frequentar as praias nacionais, nomeadamente, as praias da Costa do Estoril, Figueira da Foz, Espinho e Póvoa de Varzim, que eram todas de excelência.

O desenvolvimento do turismo originou alterações nos hábitos e na moral nacional. A praia, o sol e o calor, estavam conotados como uma vida menos regrada, mais despreocupada ou liberal. Apesar dos apelos e de alguma condescendência aos novos hábitos, o Salazarismo continuava a impor uma moral rígida, por alguns já considerada ultrapassada.

Em 1941, de modo a prevenir alegados atentados ao pudor nas praias, Salazar legislou sobre o que os fatos de banho deviam esconder. O Decreto-Lei nº. 31:247, de 5 de Maio desse mesmo ano, (Cf. ver Anexo 1) inseria várias disposições sobre o uso e venda de fatos de banho. “[...] pertence ao Estado zelar pela moralidade pública e tomar todas as providências no sentido de evitar a corrupção dos costumes.”. A lei era composta por seis artigos. Começando por

¹⁴⁰ Academia de Corte Maguidal, é fundada em 1934, por Miguel Guilherme de Almeida e António Mendes Baptista. Tratava-se da primeira escola para alfaiates em Portugal. Tinha cursos de corte na sua sede, mas também os ministrava por correspondência, como, então, estava em voga.

¹⁴¹ Cf. artigo publicado na revista *Vestir*, nº 11 de Agosto de 1940, p. 11.

evidenciar que o uso do fato de banho “[...] é restrito às praias, piscinas e outros locais destinados à prática da natação, sendo rigorosamente proibido ostentá-los fora destes lugares”.

O Decreto-Lei nº. 31:247, era afixado em editais pelas capitais marítimas, como exemplifica a (fig.23), que impunha às senhoras, sob pena de multa, um fato de banho adequado, inteiro, sem descobrir os seios, com costas decotadas sem prejuízo do corte das cavas ser cingido nas axilas, os homens calção justo à perna e reforço da parte da frente cobrindo o ventre.

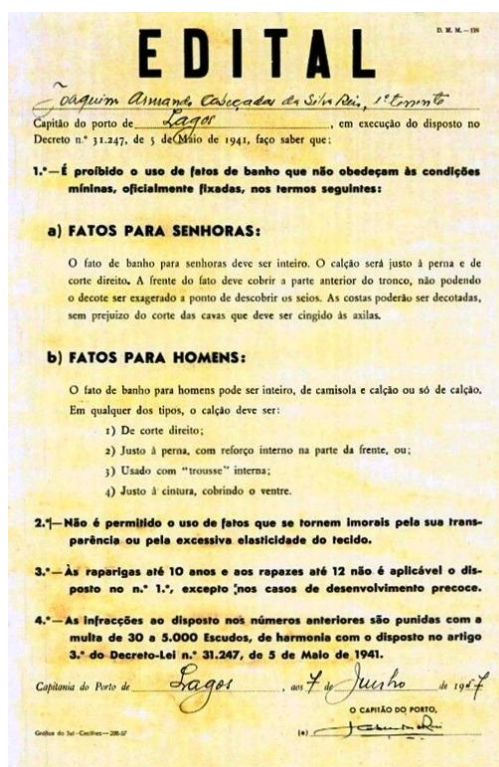


Fig.23 - “Edital do posto de Lagos”. Exemplo de documento que a partir de 1941 se encontrava afixado nas praias de Portugal, referindo as regras do uso do fato de banho. Fonte: <http://observador.pt/wp-content/uploads/2015/06/1957-lagos4-edital.jpg> - consultado a 28 de Novembro 2016.

A questão do fato de banho foi motivo, de publicação de diversos artigos publicados na imprensa periódica feminina, em especial, a relacionada com a moda feminina. (fig.30) Destacamos assim: o *Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina*, onde edita, em 1940, uma carta aberta às suas leitoras, sobre o assunto. A autora, Maria Joana, manifesta o seu desagrado ao ver na praia da Figueira da Foz, “[...] tanta nudez sem pudor a exhibir-se em *maillots* inconvenientíssimos e tanta imoralidade de costumes a ostentar-se no banhos de sol! [...] afinal estrangeiras e portuguesas se não distinguem, pois, em quase 15 dias, nunca vi um

único fato de banho que obedecesse às regras da moral [...]”¹⁴². Mas para alegria da autora, numa manhã viu na praia a presença de umas raparigas que exibiam os fatos de banho da Mocidade Portuguesa Feminina (fig.25): “[...] Mas, esta manhã, com que alegria eu vi aparecer algumas raparigas com os fatos de banho aprovados pela Mocidade Portuguesa Feminina!”¹⁴³

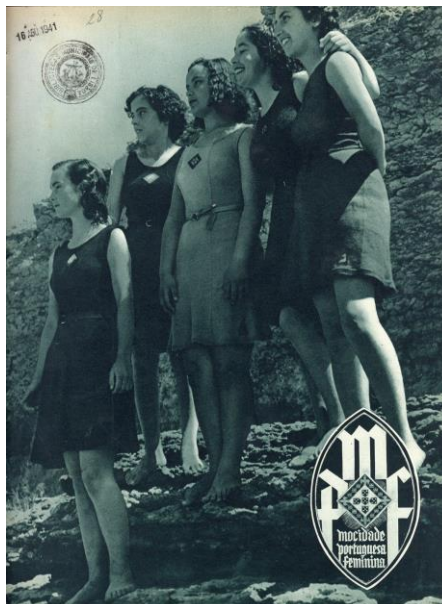


Fig.24 - Modelos do fato de banho criado pela Mocidade Portuguesa Feminina, Capa da edição de Agosto de 1941, In: *Boletim da MPF*, nº. 28, Agosto 1941.



Fig.25 - “Carta Aberta – Queridas raparigas”, autora: Maria Joana – artigo descreve as questões do fato de banho segundo a moral e os bons costumes. In: *Boletim da MPF*, nº. 17, Setembro de 1940, p. 5.

¹⁴² Cf. “Carta Aberta – Queridas raparigas”, In: *Boletim da MPF*, nº.17, Setembro de 1940, p. 5.

¹⁴³ Idem, *Ibidem*.

Por sua vez, em 1941, a revista *Eva*, publica igualmente um artigo, “Agosto”¹⁴⁴, sobre os fatos de banho, partilhando com as leitoras alguns modelos que vão ao encontro das regras da moral e segundo a Lei editada em Maio de ano.

Começando por afirma que os fatos de banho apresentados no artigo estavam em “[...] conformidade com as leis naturais da beleza estética e com as leis conservadoras da beleza moral [...]”¹⁴⁵, garantindo assim, às leitoras para não terem “[...] medo de pagarem uma multa em plenas férias [...]”¹⁴⁶.

Para esse ano a tendência para o fato de banho consistia num “[...] corpete liso, mais ou menos decotado, com o cinto *corselet* muito subido, de onde sai uma saia curta rodada, cortada a jeito ou franzida [...]. Os tecidos brilhantes de seda são também de muita novidade, mas a predilecção das banhistas portuguesas não é natural que se incline para esse lado...”¹⁴⁷

O editorial expõe ainda, mais alguns modelos de fatos de banho que seriam tendência para o Verão desse ano, os quais podemos ver nas figuras seguintes. (figs.26 e 27).



Fig.26 - Diversos modelos de fatos de banho, segundo o artigo “Agosto”, In: *Eva*, nº. 835, Agosto de 1941, pp. 16-17.

¹⁴⁴ Cf. “Agosto”, In: *Eva*, nº. 835, Agosto, 1941, pp.16-17.

¹⁴⁵ Idem, *Ibidem*, p.16.

¹⁴⁶ Idem, *Ibidem*, p.17.

¹⁴⁷ Idem, *Ibidem*.



Fig.27 - Diversos modelos de fatos de banho, segundo o artigo “Agosto”, *In: Eva*, nº. 835, Agosto de 1941, pp. 16-17.

Salientamos, o artigo divulgado pelo periódico *Menina & Moça*, “A questão dos fatos de banho”¹⁴⁸, que diz ainda respeito à matéria, mas já em 1955. (fig.28)



É ainda de realçar, que os artigos publicados nestes periódicos passaram pela censura, como anteriormente referido. Pois como referido, nesta época tudo passava pela censura.

¹⁴⁸ Cf. “A questão dos fatos de banho”, *In: Menina & Moça*, nº. 95-96, Julho-Agosto 1955, pp. 18-19.

Inclusivamente, os periódicos no início da publicação continham uma frase: “Este número foi visado pela Comissão de Censura”. Verificámos este tipo de frase em todos os periódicos de moda feminina. A propósito da eventual censura no modo de vestir das portuguesas como sucede com os fatos de banho, procurámos, sem sucesso, obter mais informação oficial nos debates parlamentares e na legislação publicada.

As regras que impunham decência no vestuário continuaram legalmente em vigor por vários anos. Mas, com o correr do tempo, na prática, foram cada vez mais sendo postas em causa. Para isso, quanto a este assunto, o turismo contribuiu bastante. Na década de 60, o nosso país começou a ser procurado como local de veraneio, onde cada vez mais, apareciam inglesas, francesas, holandesas e alemãs, com indumentárias ousadas para os nossos padrões e costumes, acabando por gerar alguma influência.

3.2. António Ferro e a Moda no âmbito do SPN/SNI

A actividade profissional de António Ferro (1895-1956) desenvolveu-se em dois momentos: o escritor modernista, ligado à *Geração d'Orpheu*, situado entre o final da I Guerra e cerca de 1925, em que António Ferro é considerado uma “figura de Primeira linha” do modernismo literário português; e um momento que podemos considerar conservador e nacionalista à frente do SPN/SNI, sendo responsável pela propaganda e política do Estado Novo.¹⁴⁹ Consideramos estes dois momentos de Ferro fundamentais para o estudo da moda em Portugal dos anos 30 a 50.

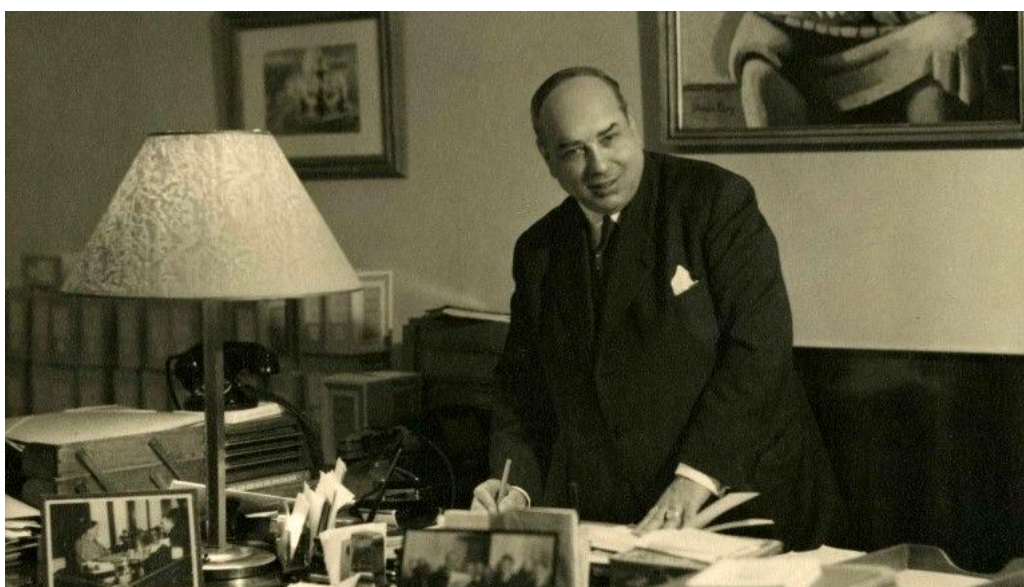


Fig.29 - António Ferro no seu gabinete no Palácio Foz,
Fonte: <http://observador.pt/2015/04/27/antonio-ferro-e-os-artistas/>

Recuemos ao primeiro momento, o do jovem escritor modernista. Ao analisar a obra de António Ferro, *Teoria da Indiferença* (1920), despertou-nos, desde logo, interesse a forma como o autor descreveu e se exprimiu quanto aos “vestidos” envergados pelas mulheres e a maneira como os exibiam, podendo assim ter diversas conotações. Nesta precisa obra Ferro, descreve-nos no seguinte tom: “Os vestidos são os desenhos, as fotografias do corpo. Um guarda-vestidos é um álbum de retratos”¹⁵⁰. Tais palavras conduzem-nos ao gosto e admiração que este teria pelo vestuário, pois por via dele podemos contemplar a beleza feminina e a sua harmonia. Permite-nos, igualmente, através do vestuário identificar as

¹⁴⁹ Cf. José Barreto, *António Ferro: Modernismo e Política*. Disponível online: https://www.academia.edu/7043038/Ant%C3%B3nio_Ferro_Modernismo_e_Pol%C3%ADtica

¹⁵⁰ Cf. António Ferro, *Teoria da Indiferença*, Portugal, Lisboa, [1920], p. 54.

diferentes personagens que cruzam no nosso caminho, através de uma história de vida que é transmitida por intermédio do “guarda-vestidos” de cada um, como complemento dessa história. Para António Ferro o vestuário era a representação da imagem de quem o exibia. Ao continuar a explorar a obra, apercebemo-nos do seu agrado especial pelo vestuário feminino, a forma elegante e inteligente como a mulher o ostentava, muitas vezes usando-o como objecto de sedução. “Numa mulher moderna não desejamos o corpo, desejamos, acima de tudo, o vestuário que a cobre. Os nossos beijos não chegam à pele, ficam na maquilhagem... Se não fosse assim, seria preferível possuir estátuas”¹⁵¹.

Paulo Morais-Alexandre, em 1995, num artigo intitulado, *António Ferro – O Traje e a Moda*, chama atenção para a relação do escritor e político português com a moda. Muito do que António Ferro deixou escrito, bem como parte da sua actividade pode relacionar-se com o desenvolvimento da moda em Portugal, tanto através das novas tendências então em voga em Paris e na Europa, assim como, pela preservação e divulgação da nossa cultura através dos trajes regionais portugueses,¹⁵² como veremos.

Pelo menos desde os anos de 1920 que António Ferro começou a fazer referência ao vestuário, como referimos a propósito da *Teoria da Indiferença*. Através dos seus escritos podemos constatar que o vestuário era, considerado uma das formas mais importantes da comunicação, através da sua expressão e da forma como é trajado pelo individuo que o usa. A forma como se opta por uma determinada peça de vestuário, a maneira como essa escolha é concretizada, como menciona Paulo Morais-Alexandre, tem uma carga civilizacional que não pode ser esquecida.¹⁵³

Para António Ferro a moda pode mesmo ultrapassar a forma de comunicar, sendo que o próprio ser humano necessita da indumentária para se poder exhibir e brilhar no seu meio. É o caso da mulher, ostentando as suas *toilettes* faz senti-la desejada, dando a conhecer a sua beleza: “os vestidos são os cartazes do corpo”¹⁵⁴.

A forma como a mulher é observada e admirada através do seu vestido e a destreza com que se faz desfilar, evidenciam a sua harmonia e elegância. Contudo, segundo António Ferro “há

¹⁵¹ Idem, *Ibidem*, p. 101.

¹⁵² Cf. Paulo Morais, “António Ferro – O Traje e a Moda”, in: *Brotéria 141*, s.n., s.l., 1995, p. 398.

¹⁵³ Idem, *Ibidem*.

¹⁵⁴ Cf. António Ferro, *Teoria da Indiferença*, Portugal, Lisboa, [1920], p. 31.

mulheres que não são recatadas a vestir, para preparem melhor a apoteose dos seus corpos nus...”¹⁵⁵.

A moda, ao longo da sua história, tem revelado possuir grandes potencialidades, permitindo à mulher mudar a sua personalidade e aparência à medida que muda de vestido, mesmo não sendo através dele que seja reflectido o seu estado de espírito, no entanto é o vestuário que “faz a mulher”.¹⁵⁶

Na obra de António Ferro, *A Idade do Jazz Band*, podemos constatar um excerto interessante que reflecte a importância e o peso da indumentária na atitude da mulher. “[...] Um chapéu novo é uma cabeça nova como um vestido novo é uma epiderme nova. A mulher que me ame com um vestido e me esqueça com outro terá o meu perdão. A minha única vingança será amarfanhar o vestido da traição, o vestido que ela vestir para se despir de mim [...]”.¹⁵⁷ Ferro com esta afirmação, refere que a mulher, nestas circunstâncias, tem uma preferência maior pela indumentária, o luxo e a elegância estes são imperativos para ela, deixando assim, o afecto e o amor à margem. Mais à frente na obra acrescenta “[...] certa mulher, porém, chegou à minha vida que terá sempre, na alma, o mesmo vestido, um vestido que serei eu...[...].”¹⁵⁸

Nos anos anteriores à Primeira Guerra Mundial, a grande novidade que circulava no mundo da moda, era o gosto pelo oriente, que também se tinha propagado às Artes Decorativas e a outras formas artísticas.¹⁵⁹ No plano da moda, esta grande novidade teve dois notáveis responsáveis: Paul Poiret (1879-1944) e os *Ballets Russes*.¹⁶⁰ Este orientalismo espalhou-se primeiro na sociedade parisiense, chegando de seguida a conquistar todo o mundo ocidental.

O prestígio de Poiret era conhecido em Lisboa e António Ferro era seu fã, de tal forma que teve o privilégio de entrevistar o “rei” da moda na altura, relatando tal acontecimento na sua obra *Praça da Concórdia*.¹⁶¹ Referindo-se aos modelos de Poiret como autênticas obras de

¹⁵⁵ Idem, *Ibidem*, p. 104.

¹⁵⁶ Cf. Paulo Morais, “António Ferro – O Traje e a Moda”, in: *Brotéria 141*, s.n., s.l., 1995, p. 399.

¹⁵⁷ Cf. António Ferro, *A Idade do Jazz Band*, s.n., São Paulo, 1925, p. 49.

¹⁵⁸ Idem, *Ibidem*, p. 50.

¹⁵⁹ Paulo Morais-Alexandre, “António Ferro – O Traje e a Moda”, in: *Brotéria 141*, s.n., s.l., 1995, p. 403.

¹⁶⁰ Ballets Russes, companhia de ballet emigrada da Rússia, com sede em Paris, cuja actividade manteve-se de 1909 a 1929. Esta grande companhia influenciou todas as formas do ballet contemporâneo, e seus vinte anos de existência mereceram, certamente, entrar para a história da dança com o nome de Época de Diaghilev. A denominação Época de Diaghilev define o período compreendido entre 1909 e 1929 quando o russo Serguei Diaghilev (1872-1929) fundou e esteve à frente de uma das maiores companhias de ballet do mundo.

¹⁶¹ Cf. Paulo Morais-Alexandre, “António Ferro – O Traje e a Moda”, in: *Brotéria 141*, s.n., s.l., 1995, p. 403.

arte diz, a propósito, o seguinte: “Os seus vestidos caprichosos, criações que não se repetem, valem como retratos a óleo, retratos onde as tintas foram substituídas pelas sedas, pelos veludos, pelos crepes, pelas lhamas, pelas rendas.”¹⁶²

António Ferro, por ocasião da sua visita a Paul Poiret, teve a oportunidade de assistir a uma passagem de modelos deste magnífico criador, que deixou Ferro maravilhado: “As meninas dos meus olhos, contentes porque as trouxe a um costureiro, vão seguindo o cortejo, o cortejo maravilhado dos manequins de Poiret. Passa a robe *Satan*, toda em veludo e brasa; passa a robe *Fucsia*, numa tempestade de cores; passa um vestido cubista, que transforma o modelo numa carta de jogar, numa singular dama de oiros. Passa uma teoria longa de pijama endoidecidos, de cores boémia e loucas... Os manequins são três ou quatro, mas como o envelope é diferente, tem-se a impressão de que existe uma mulher para cada vestido. Terminou o desfile. Está folheado o figurino do dia”.¹⁶³

Esta entrevista de António Ferro ao grande criador de Moda da época é de extrema riqueza em factos pertinentes para compreender a moda da época, assim como, conforme Paulo Morais-Alexandre esclareceu no seu artigo, a forma como é justificada a inclusão de Poiret ao lado de franceses como Marechal Foch (1851-1929)¹⁶⁴, Poincaré (1854-1912)¹⁶⁵ ou Jean Cocteau (1889-1963)¹⁶⁶. É interessante notar como para Ferro, a arte produzida por um costureiro era tão importante ou mais do que a realizada por qualquer pintor.¹⁶⁷ Refere-se a Poiret dizendo: “[...] tem hoje na França, uma categoria igual à dos grandes artistas criadores, que têm um nome digno de pronunciar-se juntamente com os de Bakst, Paul Iribe ou Soudeikine. Ser um costureiro como Poiret, é ser poeta, é ser estatuário, é ser pintor. Os

¹⁶² Cf. António Ferro, *Praça da Concórdia*, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, 1929, p. 91.

¹⁶³ Idem, *Ibidem*, p. 94.

¹⁶⁴ Marechal Foch, conhecido como Fredinand Foch (1851-1929) comandou as forças da Tríplice Entente ou dos Aliados em 1914 de uma forma decisiva, levando à vitória do Marne. Dirigiu com êxito operações na Flandres; como adjunto de Joseph Joffre, coordenou as operações dos exércitos franceses, belgas e britânicos. Em 1917 assumiu o cargo de chefe de Estado-Maior do Exército Francês e em 1918 somou mais uma vitória ao conseguir ganhar a Segunda Batalha do Marne.

¹⁶⁵ Henri Poincaré (1854-1912) foi um matemático, físico e filósofo da ciência francês.

¹⁶⁶ Jean Cocteau (1889-1963) foi um poeta, romancista, cineasta, *designer*, dramaturgo, actor, e encenador de teatro francês. O seu círculo de associados, amigos e amantes incluiu Jean Marais, Henri Bernstein, Édith Piaf e Raymond Radiguet. Actuou activamente em diversos movimentos artísticos, nomeadamente o conhecido *Groupe des Six* (grupo dos seis) cujo núcleo era Georges Auric (1899–1983), Louis Durey (1888–1979), Arthur Honegger (1892–1955), Darius Milhaud (1892–1974), Francis Poulenc (1899–1963), Germaine Tailleferre (1892–1983). Além destes, outros também tomaram parte, como Erik Satie e Jean Wiéner. Cocteau realizou sete filmes e colaborou enquanto argumentista, narrador em mais alguns. Todos ricos em simbolismos e imagens surreais. É considerado um dos mais importantes cineastas de todos os tempos.

¹⁶⁷ Cf. Paulo Morais-Alexandre, “António Ferro – O Traje e a Moda”, in: *Brotéria 141*, s.n., s.l., 1995, p. 404.

costureiros têm mesmo uma grande superioridade. Os artistas plásticos trabalham com modelo: copiam primeiro, estilizam em seguida. Um costureiro como Poiret, tem apenas o recurso de sua imaginação”.¹⁶⁸ O paralelismo que Ferro estabelece entre Poiret e os artistas russos Léon Bakst e Sergey Yurievich Soudeikin, ligados aos *Ballets Russes*, assim como ao ilustrador e *designer* francês Paul Iribe, é sintomático de elevada categorização que atribuiu à moda concebida por Paul Poiret.

Segundo António Ferro, “a moda é o feitio das épocas. As estações são as mulheres inquietas, inconstantes, que mudam de *toilette*, de sorriso e de gesto, de ano para ano. Saber o que as estações querem, saber o que uma mulher pretende, é o impossível que só Poiret, Jeanne Lanvin¹⁶⁹ ou Madeleine Vionnet¹⁷⁰ podem realizar”.¹⁷¹ Opinião que denota, por parte de António Ferro, um conhecimento da moda internacional concebida por autores de grande renome.

Os anos 20 foram também marcados pela música e pela emancipação da mulher, com a moda a voltar-se para os jovens, prosseguindo esta tendência nos anos 30, onde a paixão pela dança fazia com que os vestidos fossem mais sofisticados na sua decoração nas costas, por ser a zona mais exposta quando se dançava.

No início da década de 30, António Ferro viajara para Hollywood, e lá teve oportunidade de se encontrar com grandes artistas da época, onde nomeadamente conheceu as criações do mais importante dos figurinistas do cinema, Adrian (1903-1959)¹⁷². Este começou a sua carreira como figurinista em 1922, quando desenhou o figurino para o musical *The Music Box Revue*¹⁷³ de Irving Berlin (1888-1989)¹⁷⁴, vestindo a actriz Irene Castle (1893-1969)¹⁷⁵.

¹⁶⁸ Cf. António Ferro, *Praça da Concórdia*, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, 1929, p. 91.

¹⁶⁹ Jeanne Lanvin (1867-1946) foi uma estilista francesa. A empresa de moda que leva seu sobrenome foi fundada em 1909 e é uma *grife* conhecida internacionalmente. Jeanne Lanvin foi aprendiz de costureira e, mais tarde, chapeleira, profissão com a qual iniciou seu pequeno negócio em Paris. Jeanne Lanvin abriu seu próprio negócio, uma chapelaria, em 1889 em Paris.

¹⁷⁰ Madeleine Vionnet (1876-1975) é considerada um das maiores estilistas da alta-costura francesa e como aquela que mais influenciou a moda do século XX.

¹⁷¹ Cf. António Ferro, *Praça da Concórdia*, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, 1929, p. 92.

¹⁷² Adrian Adolph Greenberg (1903-1959) foi um figurinista americano. Formou-se em Belas Artes pela *New York School for Fine and Applied Arts* e começou sua carreira de figurinista em 1922.

¹⁷³ *Music Box Revue* foi um teatro musical de Hassard Short com música de Irving Berlin. Contou com a colaboração de diversos escritores incluindo Robert Benchley, estreou-se no Teatro Music Box de Nova Iorque em 1921, onde decorreram 440 actuações.

¹⁷⁴ Irving Berlin (1888-1989) foi um compositor e letrista norte-americano nascido na Rússia. Um dos mais prolíficos compositores da história, Berlin foi um dos poucos compositores de Tin Pan Alley e Broadway a escrever tanto letras quanto música para suas canções.

António Ferro quando regressa a Portugal, publica o livro *Hollywood Capital das Imagens*, onde refere: “[...] Hollywood, grande aparência das aparências, cenário dos cenário, está certo, portanto, na minha visão...”¹⁷⁶.

Escreve porém, pouco depois, a 21 de Novembro de 1932, um importante artigo no *Diário de Notícias*, a que dá o nome de “Política de espírito”, onde propõe novos tipos de acção cultural para Portugal, que assinalaram o nacionalismo como elemento fundamental do seu pensamento e uma mudança que podemos considerar radical.¹⁷⁷ Salazar, que Ferro havia entrevistado para o mesmo jornal, no mesmo ano, dirige-lhe o convite para ocupar a direcção de um novo organismo que acabara de criar, Secretariado de Propaganda Nacional, convite que foi aceite.¹⁷⁸

É, precisamente, a partir dos anos 30, através do **Secretariado de Propaganda Nacional** (SPN), que se continua a manifestar a relação de António Ferro com a Moda.

Assim, em 1933 António Ferro é nomeado director do **Secretariado de Propaganda Nacional** (SPN), em 1944, designado como **Secretariado Nacional da Informação Cultural Popular e Turismo** (SNI), assinalando uma passagem da ideia de “propaganda” para a ideia de “informação” que não foi accidental, alargando assim o seu campo de actividade e os seus meios de acção. Sob a sua direcção, que irá durar até 1950, além de dar publicidade ao novo perfil de Portugal no país e no estrangeiro, o Secretariado lança uma série de notáveis iniciativas culturais, entre elas o Teatro do Povo, o Cinema Ambulante, as Festas de Lisboa – Marchas Populares, o Concurso das Montras, os Bailados Verde Gaio, entre outros, além de exposições de arte, conferências, prémios literários e missões culturais. António Ferro é naturalmente o grande dinamizador deste programa e em breve consegue reconhecimento público como promotor da cultura portuguesa.

António Ferro fez da cultura uma fidelização às raízes tradicionais portuguesas, como sendo a alma do povo português, fazendo dela o motor de forma a que no século XX Portugal

¹⁷⁵ Irene Castle (1893-1969) filha de um proeminente médico, estudou dança e interpretação em vários teatros amadores antes de conhecer Vernon Castle, seu marido, no *New Rochelle Rowing Club* em 1910. Com a ajuda do seu marido, ela conseguiu seu primeiro trabalho profissional, uma pequena cena de dança em *The Summer Widowers*.

¹⁷⁶ Cf. António Ferro, *Hollywood Capital das Imagens*, Portugal-Brasil, Lisboa, [1931], p. 15.

¹⁷⁷ Cf. Nuno Rosmaninho, *António Ferro e a Propaganda nacional antimoderna*, Imprensa da Universidade de Coimbra, s.d. Disponível online: <https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/32217/1/19-%20estados%20autorit%C3%A1rios.pdf?ln=pt-pt>

¹⁷⁸ Paulo Morais-Alexandre, “António Ferro – O Traje e a Moda”, In: *Botéria 141*, s.n., s.l., 1995, p. 405.

retomasse o lugar brilhante que tivera nos tempos áureos onde ocupava um lugar de reconhecimento na cultura por parte da Europa e do Mundo.¹⁷⁹

A história do **Secretariado de Propaganda Nacional** é, ao mesmo tempo um reflexo da história do Estado Novo e das transformações que se operavam na Europa.¹⁸⁰

Começava então uma nova etapa na vida de António Ferro, contudo as suas preocupações no âmbito do vestuário e da moda não foram dadas por terminadas, ainda que com um cariz e nova intenção distante da abordagem modernista que o caracteriza até então. O seu foco já não era as últimas tendências da moda e os grandes costureiros, mas a moda nacional e em particular os trajes tradicionais.

Relacionado com o plano das celebrações de 28 de Maio de 1932, António Ferro decide criar, em parceria com Leitão de Barros, as Marchas Populares de Lisboa. Com esta ideia Ferro, pretendia criar uma nova modalidade de folclore urbano, de forma aos lisboetas aderirem.¹⁸¹ Foi na edição das Marchas Populares de 1935, que Ferro aproveita o momento para promover o Chiado, associando-o assim ao desfile com um inovador concurso – Concurso das Montras.¹⁸²

Em Maio de 1935¹⁸³ é publicada no *Diário de Lisboa*, a notícia relativa às “Festas de Lisboa”, onde faz referência ao “Concurso de Montras”, realizado pela Associação Comercial de Lojistas de Lisboa, tendo na época causado a melhor impressão no comércio da cidade.¹⁸⁴

A notícia adianta ainda: “Estão já inscritas algumas das principais casas, que assim, inteligentemente, e, vêm constituir o interessante certame um dos melhores reclamos tanto maiores quanto é certo virem a Lisboa [...]”.¹⁸⁵ Avança ainda, o comunicado “[...] há ainda a disputa dos variados prémios, alguns de muito valor e de concessão de vantagens que não são de desprezar”.¹⁸⁶

¹⁷⁹ Cf. Alfredo Magalhães Ramalho, “Prefácio”, In: *Actas – António Ferro 120 anos*, Texto editores, Alfragide, 2016, p. 17.

¹⁸⁰ Cf. Margarida Acciaiuoli, *António Ferro, a vertigem da palavra-retórica, política e propaganda do Estado Novo*, Editorial Bizâncio, Lisboa, 2013, p. 226.

¹⁸¹ Cf. Orlando Raimundo, *António Ferro, o Inventor do Salazarismo*, Dom Quixote, Alfragide, 2015, p. 145.

¹⁸² Idem, *Ibidem*, p. 147.

¹⁸³ Cf. “As Festas de Lisboa”, In: *Diário de Lisboa*, 27 de Maio de 1935, p. 3.

¹⁸⁴ Idem, *Ibidem*.

¹⁸⁵ Idem, *Ibidem*.

¹⁸⁶ Idem, *Ibidem*.

A notícia divulga o que denomina como um “pano”¹⁸⁷, para o dito concurso, adiantando que se podem inscrever todos os comerciantes ou industriais fixados na zona, podendo ainda concorrer com uma ou mais montras. Contudo, havia algumas regras a ter em conta, quanto à disposição e decoração das montras; estas deveriam “[...] valorizar o produto ou produtos expostos dentro do máximo da elegância e do bom gosto. Os olhos do júri, constituído por artistas de justo renome, e os olhos do público – serão inapeláveis juízes”¹⁸⁸.

Esta inovadora ideia continuou, e em 1941, o *Jornal de Notícias* publica o regulamento e lista geral dos prémios do Concurso de Montras.¹⁸⁹ (fig.30)



Fig.30 - “Concurso de Montras – Publicita, com o Regulamento Oficial, a Lista Geral dos Prémios”, In: *Jornal de Notícias*, 31 de Maio de 1941, p. 1.

Após esta primeira introdução ao concurso, sucede o regulamento propriamente dito, composto por onze artigos, onde é exposto o número de prémios, que corresponde a sete, e os valores dos mesmos, que variam entre três mil escudos e duzentos e cinquenta escudos.¹⁹⁰ Os

¹⁸⁷ Idem, *Ibidem*.

¹⁸⁸ Idem, *Ibidem*.

¹⁸⁹ Cf. “Concurso de Montras – Publica-se, com o Regulamento Oficial, a Lista Geral dos Prémios”, In: *Jornal de Notícias*, 31 de Maio de 1941, p. 1.

¹⁹⁰ Cf. “Concurso de Montras – Publica-se, com o Regulamento Oficial, a Lista Geral dos Prémios”, In: *Jornal de Notícias*, 31 de Maio de 1941, p. 1.

prémios eram distribuídos entre os proprietários dos estabelecimentos e os decoradores das montras.

Uma das lojas que temos conhecimento que chegou a ganhar o primeiro prémio foi a *Loja das Meias*, no Rossio. Foi na década de 50, onde contou com uma montra elaborada com acessórios de *toilettes* feminina, nomeadamente, carteiras e bolsas. A montra contava ainda, com elementos decorativos alusivos às festas de Lisboa; o Santo António elevado num plinto revestido com um têxtil, na base da escultura de Santo António um papel, com o que parecem frases, relacionadas com a cidade de Lisboa. No chão da montra, a ladear o Santo António, uma jarra com alcachofras (um dos símbolos das festas de Junho) e do lado oposto um vaso de grandes dimensões com um manjerico. Suspensos do tecto da montra, três “balões” em papel colorido. No chão da montra é onde se encontram os artigos de *toilette* de senhora expostos em diferentes níveis de alturas, de modo a serem destacados. (fig. 31)



Fig.31 - Montra da Loja das Meias que concorreu para o “Concurso das Montras”, em virtude das Festas de Lisboa, na década de 50. Autor: Judah Benoliel (1890-1968). Fonte: Arquivo Fotográfico de Lisboa.



Fig.32 - Montra do Último Figurino – loja que vendia tecidos para a confecção dos vestidos de Alta-costura e local escolhido por algumas modistas da época para se abastecerem de material - concorrer para o “Concurso das Montras”, em virtude das Festas de Lisboa, na década de 50. Autor: Judah Benoliel (1890-1968). Fonte: Arquivo Fotográfico de Lisboa.

Uma vez no SPN, Ferro podia finalmente realizar o sonho que deixara expresso em *Uma hora com asas*, criar um espectáculo à semelhança dos *Ballets Russes*, mas inspirado nas ricas tradições culturais portuguesas: “A linha do bailado português está por descobrir. Encontrada essa linha, Portugal pode ter a sua companhia de bailados, como os russos, bailados modernos, arco-irisados, de cores bobescas [...] nas nossas danças populares, nos nossos trajes regionais, nos nossos costumes, temos matéria-prima para utilizações admiráveis, temos tintas de sobra para um grande cartaz a pôr na Europa, a pôr no Mundo”.¹⁹¹

Foi neste contexto que surgiu o **Bailado Verde Gaio**¹⁹², de que tanto se orgulhava António Ferro por ser um dos sete ou oito *ballets* existentes no mundo. O Verde Gaio pretendia acima

¹⁹¹ Cf. António Ferro, “Uma hora com asas”, In: *Obras de António Ferro* 1º vol., Editorial Verbo, Lisboa, 1987, p. 272.

¹⁹² A Companhia Portuguesa de Bailado Verde Gaio foi criada em 1940 por iniciativa de António Ferro, director do Secretariado de Propaganda Nacional, inspirando-se nos Ballets Russes de Diaghilev. A ideia que presidiu à sua formação foi a de criar uma companhia de bailados que evocasse temas portugueses, o folclore, os usos e costumes nacionais, tendo contado com a colaboração e grandes nomes da época na coreografia, composição musical e artes plásticas.

de tudo conceber espectáculos onde fossem congregadas as várias artes e onde convergissem, ao mesmo tempo, as mais profundas tradições e as mais vanguardistas propostas artísticas.¹⁹³



Fig.33 - Cartaz publicitário da Companhia de Bailado Verde Gaio, 1943, Inv. N.º. 173090, Dims: Alt. 100, Larg.69,7 autor: Carlos Botelho – Coleção do Museu Nacional do Teatro e da Dança.

Influenciados tardiamente pelos *Ballets Russes* são, tal como estes, uma inspiração moderna na tradição popular e folclórica nacional, transformando-os, por isso, num conjunto excepcional, de grande beleza e espectacularidade. Este núcleo era constituído por mais de 150 trajes¹⁹⁴ tendo sido executados entre 1940 e 1949, a partir dos trabalhos dos pintores e desenhistas modernistas Thomaz de Mello (Tom) (1906-1990)¹⁹⁵, Bernardo Marques (1898-1962)¹⁹⁶, Maria Keil (1914-2012)¹⁹⁷, Mily Possoz (1888-1968)¹⁹⁸, José Barbosa (1900-

¹⁹³ Cf. Paulo Morais, “António Ferro – O Traje e a Moda”, In: *Brotéria 141*, s.n., s.l., 1995, p. 407.

¹⁹⁴ Cf. “Museu Nacional do Teatro e da Dança – Trajes de Cena”. Disponível *on-line*: <http://www.museudoteatroedanca.pt/pt-PT/colecoes/Trajos/PrintVersionContentDetail.aspx> - consultado a 9 de Novembro de 2016.

¹⁹⁵ Tomaz de Mello (1906-1990), de pseudónimo Tom, foi um caricaturista e artista gráfico brasilo-português. Vem para Portugal em 1926 com a companhia de teatro de Leopoldo Fróis. Pertence à segunda geração de pintores modernistas portugueses. A partir de 1937 integrou, juntamente com Carlos Botelho, Bernardo Marques, Fred Kradolfer e José Rocha, a equipa de decoradores do SPN encarregues da realização dos pavilhões de Portugal nas Exposições Internacionais de Paris, 1937, Nova Iorque e S. Francisco, 1939.

¹⁹⁶ Bernardo Marques (1898-1962) foi um pintor, ilustrador e artista gráfico português. Figura destacada da 2ª geração de pintores modernistas portugueses, Bernardo Marques participou no movimento renovador das artes em Portugal nas primeiras décadas do século XX. Em 1940 integra a equipa de decoradores da Exposição do Mundo Português, Lisboa. Colabora como cenógrafo e figurinista em produções do Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio.

¹⁹⁷ Maria Keil (1914-2012) foi uma pintora e ilustradora portuguesa; pertence à segunda geração de pintores modernistas portugueses. Realizou uma obra vasta e diversificada que abarca a pintura, desenho e ilustração,

1977)¹⁹⁹ e, sobretudo Paulo Ferreira (1911-1999)²⁰⁰, que é, de todos eles, quem mais desenhou para o Verde Gaio, escrevendo, também, argumentos e chegando a ser director artístico daquela Companhia de Bailado.



Fig.34 - Programa de espectáculo pelo Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio / Teatro da Trindade. Ilustração de Bernardo Marques – Colecção do Museu Nacional do Teatro e da Dança, Inv. N.º. 36341.

azulejo, *design* gráfico e de mobiliário, tapeçaria, cenografia, etc. Em 1940 concebe cenários e figurinos para o bailado Lenda das Amendoeiras, apresentado no espectáculo de estreia da Companhia de bailado Verde Gaio.

¹⁹⁸ Mily Possoz (1888-1968), Emília Possoz foi uma artista plástica de origem belga. É uma figura destacada da primeira geração de pintores modernistas portugueses. Beneficiou de uma educação artística esmerada, nomeadamente em pintura, tendo frequentado o *atelier* da pintora Emília dos Santos. Em 1943 participa como figurinista no bailado D. Sebastião, da Companhia Portuguesa de Bailado Verde Gaio.

¹⁹⁹ José Barbosa (1900-1977) marcou a evolução na cenografia Portuguesa, tendo projectado cenários e figurinos para todo o género de espectáculo teatral: revista e tragédia, bailado e ópera, comédia e teatro infantil. Influenciado pela estética dos Ballets Russes de Diaghilev, os seus trabalhos pioneiros para o Teatro de Revista introduziram um gosto modernista na cenografia teatral portuguesa. Na década de 1940 colaborou em diversas produções da Companhia Portuguesa de Bailado Verde Gaio.

²⁰⁰ Paulo Ferreira (1911-1999) foi um pintor, decorador e ilustrador português. Pertence à segunda geração de pintores modernistas portugueses. Foi um dos fundadores e o mais importante cenógrafo e figurinista da Companhia Portuguesa de Bailado Verde Gaio na década de 1940, tendo colaborado em Muro do Derrete, 1940, Dança da Menina Tonta, 1941, Imagens da Terra e do Mar, 1943, Festa no Jardim, 1947, Balada, 1948, etc. A carreira artística de Paulo Ferreira afirma-se no contexto do Estado Novo, ligando-se ao chamado estilo SNI.



Fig.35 - Cena do bailado "Muro do Derrete", Companhia Portuguesa de Bailado Verde Gaio, 1940. Cenário e cortina de Paulo Ferreira - Museu Nacional do Teatro, 1999-2000. Verde Gaio Uma companhia Portuguesa de Bailado (1940-1950). Lisboa: Instituto Português de Museus.



Fig.36 - Figurino para bailarino do bailado "Muro do Derrete", aguarela sobre papel. Autoria de Paulo Ferreira. Companhia Portuguesa de Bailados Verde Gaio. Teatro da Trindade, 1940. Foto Luísa Oliveira – Coleção do Museu Nacional do Teatro e da Dança.



Fig.37 - Trajes de cena femininos do bailado "Muro do Derrete". Autoria de Paulo Ferreira. Companhia Portuguesa de Bailados Verde Gaio. Teatro da Trindade, 1940. Foto: José Pessoa – Colecção do Museu Nacional do Teatro e da Dança.



Fig.38 - Figurino para "Dama" do bailado "Lenda das Amendoeiras", guache sobre papel. Autoria de Maria Keil. Companhia Portuguesa de Bailados Verde Gaio. Teatro da Trindade, 1940 – Colecção do Museu Nacional do Teatro e da Dança, Inv. N.º. 85530.



Fig.39 - Figurino para "Príncipe Mouro" do bailado "Lenda das Amendoeiras", guache sobre papel. Autoria de Maria Keil. Companhia Portuguesa de Bailados Verde Gaio. Teatro da Trindade, 1940. Foto Luísa Oliveira – Colecção do Museu Nacional do Teatro e da Dança.



Fig.40 - Maquete de cenário do bailado "O Homem de Cravo na Boca", carvão, aguarela e guache. Autoria de Bernardo Marques. Companhia Portuguesa de Bailados Verde Gaio. Teatro Nacional de S. Carlos, 1941. Foto Luísa Oliveira – Colecção do Museu Nacional do Teatro e da Dança. Fonte: <http://comjeitoearte.blogspot.pt/2013/05/companhia-de-bailado-verde-gaio-1940.html>, consultado a 11 de Novembro 2016

A primeira apresentação do grupo de Bailados Verde Gaio teve lugar no Teatro da Trindade, a 8 de Novembro de 1940.

O grupo de bailados portugueses Verde Gaio, ao mesmo tempo que serviu a arte da dança através das suas exposições ou como escola de bailado, ou ainda assim como permanente colaboração nas temporadas líricas de ópera, contribuiu para o desenvolvimento e progresso do Teatro musicado, quer no ponto de vista coreográfico e espectacular, quer quanto às exigências de bom gosto nas composições, pela melhor e mais harmónica utilização dos elementos de decoração cénica.

Na época, a Mocidade Portuguesa Feminina tomou a iniciativa de realizar uma grande recolha de trajes regionais que veio a transformar-se, devido à sua vasta dimensão, numa numerosa colecção, tornando-se posteriormente conhecida como **Guarda-roupa Verde Gaio**.²⁰¹

Os trajes provenientes da referida recolha, destinavam-se a integrar o espólio do então Museu de Arte Popular, também ele uma criação de António Ferro.²⁰² Tratava-se de um extraordinário guarda-roupa, construído por cerca de três mil trajes que correspondiam a cerca de quinze mil espécies museológicas²⁰³. Integrada na Secretaria de Estado da Cultura a seguir à Revolução de 1974, a colecção ficou ao serviço de uma insensata política de empréstimos que possibilitou que este magnífico espólio fosse disperso pelos vários grupos de teatro que solicitavam apoio para os seus espectáculos.²⁰⁴

Com a extinção do Museu de Arte Popular, em 1989, e a sua integração no Museu Nacional de Etnologia, o que resistiu desta colecção acabou por dar entrada no Museu Nacional do Traje,²⁰⁵ local onde hoje se encontra e no qual esteve exposta por ocasião da Lisboa – Capital Europeia da Cultura 94. Contudo, o Museu Nacional do Teatro e da Dança possui igualmente

²⁰¹ Cf. “Museu Nacional do Teatro e da Dança – Trajes de Cena”. Disponível *on-line*: <http://www.museudoteatroedanca.pt/pt-PT/coleccoes/Trajos/PrintVersionContentDetail.aspx> - consultado a 9 de Novembro de 2016.

²⁰² Cf. Secretariado Nacional de Informação, *Catorze anos de Política de Espírito*, Secretariado Nacional da Informação, Lisboa, 1948, s.p.

²⁰³ Cf. Madalena Braz Teixeira, “Apresentação da colecção”, *In: Catálogo da Exposição Trajes Míticos da Cultura Portuguesa*, 1994, p. 11.

²⁰⁴ Cf. Paulo Morais, “António Ferro – O Traje e a Moda”, *in: Brotéria 141*, s.n., s.l., 1995, p. 408.

²⁰⁵ Cf. Madalena Braz Teixeira, *Apresentação da Colecção*, *In: Catálogo da Exposição Trajes Míticos da Cultura Portuguesa*, Lisboa, 1994, p. 11.

uma vasta colecção de figurinos originais e diversas fotografias de cena referentes a este notável conjunto de trajes de bailado.²⁰⁶

A estima pela moda persistiu e, em 1942, António Ferro promove uma exposição do britânico Cecil Beaton (1904-1980)²⁰⁷, já então um fotógrafo de prestígio, conhecido pelos seus retratos sofisticados e produções de moda, na *Vogue* como nos círculos de Hollywood. Beaton terá sido pago pelo governo britânico para fotografar algumas das elites portuguesas. António Ferro, por sua vez, percebeu que esta oportunidade seria única de poder mostrar ao público português algumas das ilustres figuras nacionais fotografadas por este notável fotógrafo. Em Dezembro desse mesmo ano, ocorreu assim no Palácio Foz uma exposição onde foram expostas 56 fotografias, entre retratos e algumas vistas de Queluz (fig. 41), Alfama e outros lugares. O Presidente Óscar Carmona (fig. 42) teve então direito a sete fotografias, o Cardeal Cerejeira (fig. 43) a seis, por sua vez Salazar não se deixou retratar. Esta foi, talvez, uma das raras oportunidades para Ferro mostrar algo de internacional em Portugal.²⁰⁸



Fig.41 - Jardins do Palácio de Queluz, 1942. Autor: Cecil Beaton. Fonte: “Cecil Beaton”, In: *Revista Portuguesa de Arte e Turismo – Panorama*, nº. 12, Dezembro de 1942, s/p.

²⁰⁶ Cf. “Trajos de Cena”, Disponível online: <http://www.museudoteatroedanca.pt/pt-PT/coleccoes/Trajos/PrintVersionContentDetail.aspx> - consultado a 3 de Novembro de 2016.

²⁰⁷ Sir Cecil Walter Hardy Beaton (1904-1980) foi um fotógrafo britânico de moda, retrato e guerra, pintor e *designer* de interiores. Ganho o prémio de *designer* de traje de cinema e teatro.

²⁰⁸ Cf. Filipa Lowndes Vicente, Acciaiuoli, Margarida, “António Ferro. A Vertigem da Palavra. Retórica, Política e Propaganda no Estado Novo”, Lisboa, Bizâncio, in: *Ler História – O Corpo de Estado-maior do exército Português: Apogeu e Queda*, nº 65, 2013, p. 186.



Fig.42 - General António Óscar Fragoso Carmona (1869-1951), 1942, autor: Cecil Beaton. Fonte: “Cecil Beaton”, In: *Revista Portuguesa de Arte e Turismo – Panorama*, nº. 12, Dezembro de 1942, s/p.



Fig.43 - D. Manuel Gonçalves Cerejeira (1888-1977), Cardeal Patriarca de Lisboa, 1942, autor: Cecil Beaton. Fonte: “Cecil Beaton”, In: *Revista Portuguesa de Arte e Turismo – Panorama*, nº. 12, Dezembro de 1942, s/p.



Fig.44 - Engenheiro Duarte Pacheco (1900-1943), 1942, autor: Cecil Beaton. Fonte: “Cecil Beaton”, In: *Revista Portuguesa de Arte e Turismo – Panorama*, nº. 12, Dezembro de 1942, s/p.



Fig.45 - Marcello Caetano (1906-1980), fotografado por Cecil Beaton. Fonte: http://malomil.blogspot.pt/2016/10/lisboa-1942_23.html



Fig.46 – Isabel d’Albignac Bandeira de Melo, Condessa de Rivas, Presidente da Obra das Mães pela Educação Nacional, autor: Cecil Beaton. Fonte: “Cecil Beaton”, In: *Revista Portuguesa de Arte e Turismo – Panorama*, nº. 12, Dezembro de 1942, s/p.



Fig.47 - Senhora D. Genoveva de Lima Mayer Ulrich (1886-1963), escritora e antiga Embaixadora em Londres, autor: Cecil Beaton. Fonte: “Cecil Beaton”, In: *Revista Portuguesa de Arte e Turismo – Panorama*, nº. 12, Dezembro de 1942, s/p.

Em 1995, o Palácio Nacional da Ajuda organizou novamente uma exposição com os retratos de Cecil Beaton que estiveram expostos na exposição de 1942 no Palácio Foz. É de ressaltar que os negativos destas fotografias se encontram nos Arquivos do Imperial War Museum em Londres. As imagens a que seguir damos destaque, referem-se em especial à mulher e à sua indumentária. Beaton toda a sua vida fotografou mulheres, quer como fotógrafo de moda, quer como retratista de personagens célebres, daí que considerámos interessante trazer este aspecto para o nosso trabalho, para além de no SPN ter realizado em 1942 uma exposição em sua homenagem.



Fig.48 - Dona Maria do Carmo de Figueiredo Cabral da Câmara (1908-1988) casou-se em 1951 com Luís de Noronha da Câmara. A personagem retratada exibe um vestido executado com tecido leve estampado com pequenos motivos geométricos. Tem como acessórios um colar de pérolas e uns brincos também de pérolas. A *toilette* apresenta ser da década de 40, altura em que Cecil Beaton esteve em Portugal, Fonte: Catálogo da exposição: *Lisboa 1942, Cecil Beaton, Lisbon 1942*, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 1995.



Fig.49 - Da esquerda para a direita: Dona Maria do Carmo de Figueiredo Cabral da Câmara (1908-1988), sua irmã, Dona Francisca Maria de Figueiredo Cabral da Câmara Ferreira Pinto Basto (1893-1977) casou em 1921 com Anselmo Ferreira Pinto Basto, e sua filha, Dona Maria Eugénia da Câmara Ferreira Pinto Basto Alves do Rio (1923), casou com Fernando Pereira de Lucena Alves do Rio em 1950. As personagens retratadas exibem *toilettes* confeccionadas com tecidos leves estampados com pequenos motivos geométricos, verificamos que se trata de vestidos de verão. As três têm como acessórios colares de pérolas e brincos também de pérolas. Conseguimos também observar na imagem os sapatos que estavam em voga na época. As *toilettes* apresentadas são da década de 40, altura em que Cecil Beaton esteve em Portugal, Fonte: Catálogo da exposição: *Lisboa 1942*, Cecil Beaton, *Lisbon 1942*, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 1995.



Fig.50 Dona Maria Eugénia da Câmara Ferreira Pinto Basto Alves do Rio (1923) casou com Fernando Pereira de Lucena Alves do Rio em 1950. A personagem retratada exibe um vestido executado com tecido leve estampado com pequenos motivos geométricos. Tem como acessórios um colar de pérolas e uns brincos também de pérolas. Conseguimos verificar os sapatos que estavam em voga na época. A *toilette* apresenta ser da década de 40, altura em que Cecil Beaton esteve em Portugal, Fonte: Catálogo da exposição: *Lisboa 1942*, Cecil Beaton, *Lisbon 1942*, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 1995.



Fig.51 Maria Fernanda Teles de Castro e Quadros Ferro (1900-1995) escritora e poetisa. Colaborou como jornalista no diário de Notícias e no Diário de Lisboa. Casou com o escritor e propagandista do Estado Novo, António Ferro. Fundou a “Associação Nacional dos Parques Infantis”. Fernanda de Castro exhibe uma *toilette* de verão da década de 40, onde eram usados tecidos leves e estampados. Fonte: Catálogo da exposição: *Lisboa 1942*, Cecil Beaton, *Lisbon 1942*, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 1995.



Fig.52 - Representa a assistência a uma Tourada no Campo Pequeno. Podemos observar a diversidade de indumentária exibida pelo público que assiste ao espectáculo, desde crianças, senhoras e homens. Todas elas representantes da década de 40. Fonte: Catálogo da exposição: *Lisboa 1942*, Cecil Beaton, *Lisbon 1942*, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 1995.



Fig.53 - Dona Elizabeth Marie Caroline D'Albignac Bandeira de Mello, Condessa de Rivas (1871-1945), presidiu à Obra das Mães, fundou as Florinhas da Rua, o Instituto de Anormais, Condessa de Rivas e o Instituto de Serviço Social. Fonte: Catálogo da exposição: *Lisboa 1942, Cecil Beaton, Lisbon 1942*, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 1995.



Fig.54 - Lady Campbell – Helen Graham (1881-1949) casou com Ronald Hugh Campbell em 1908. A sua *toilette* nesta imagem representa também a década de 40, como se tem vindo a verificar em todas as imagens anteriores. Fonte: Catálogo da exposição: *Lisboa 1942, Cecil Beaton, Lisbon 1942*, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 1995.

A par da exibição da moda internacional em Portugal, através das esplendidas fotos de Cecil Beaton, por sua vez, em 1944, os trajes populares portugueses foram exibidos e divulgados no estrangeiro. Já sob o apoio do SNI seria organizada uma exposição de trajes populares portugueses que foi enviada para a Grande Feira de Amostras de Sevilha, de 1944, e em 1945, foi apresentada no estúdio do SNI uma mostra de trajes regionais de Viana do Castelo.²⁰⁹

Nesta precisa matéria, evocando a relação de António Ferro e a Moda, é inevitável não nos focarmos também em Fernanda de Castro (1900-1994), sua mulher desde 1922. Também ela influenciou de certa maneira a forma de pensar de Ferro sobre o tema. Deste modo, registamos algumas passagens interessantes relativas à indumentária e ao vestuário identificadas nas suas memórias.

Fernanda de Castro seguiu sempre de perto o seu marido, participando no desenvolvimento das suas ideias, encorajando-o permanentemente nos seus projectos e iniciativas.²¹⁰

Analisando as suas memórias, apurámos que também Fernanda de Castro teve ligações com as questões do vestuário, relatando alguns episódios peculiares que mereceram a nossa cuidada leitura e análise.

Denotámos ao consultar as suas memórias que o cuidado e preocupação com a sua imagem estaria presente no seu quotidiano. Fernanda de Castro era uma mulher com presença, com estilo, se assim a podemos descrever. Mesmo em situações inéditas tinha a capacidade de impressionar, e se se fizesse comparecer em determinadas ocasiões com seu marido, não se incomodaria com os comentários triviais.²¹¹

Ao consultar a obra *Ao fim da Memória* de Fernanda de Castro, podemos verificar diversas passagens onde a autora recorda nas suas memórias a sua indumentária, de tal forma, que mereceu a nossa mais cuidada leitura e que passamos a citar algumas dessas passagens.

Por vezes, eram mesmo os imprevistos que se transformavam numa glorificação e ao falar de Fernanda de Castro devemos referir o episódio da visita à grande mecenas²¹² da Arte Moderna

²⁰⁹ Cf. Paulo Morais-Alexandre, “António Ferro – O Traje e a Moda”, in: *Brotéria 141*, s.n., s.l., 1995, p. 408.

²¹⁰ Cf. Fernanda de Castro, *Ao Fim da Memória: Memórias (1906-1939)*, vol. 1, Verbo, Lisboa, 1988, p. 286.

²¹¹ Cf. Paulo Morais-Alexandre, “António Ferro – O Traje e a Moda”, in: *Brotéria 141*, s.n., s.l., 1995, pp. 400-401.

²¹² Cf. Luís Reis Torjal, *O Modernismo Português na formação do Estado Novo de Salazar. António Ferro e a Semana de Arte Moderna de São Paulo*, Estudo em Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, pp. 1085-1102.

em São Paulo, em 1922.²¹³ Era a primeira visita, e o cuidado com a *toilette* tinha de ser tido em conta, o requinte e a elegância tinham de estar presentes: “Vesti pois o melhor vestido que tinha, de *marrocaïn* preto e cá fomos todos... De repente começou a chover torrencialmente ... pingos tão grossos que cada um chegaria para matar a sede de um pássaro, o meu vestido ia encolhendo de tal modo que os meus amigos começaram a rir como doidos sem me poderem dizer porquê. O António que ria tanto como eles, apontou para o meu vestido e vi então horrorizada que o vestido estava reduzido à sua expressão mais simples, que nem me chegava aos joelhos o que, naquela época, era perfeitamente escandaloso porque não se poderia sequer imaginar a mini-saia. Encabulada, eu queria por força voltar para o hotel, mas qual? Eles cada vez riam mais, dizendo... que fosse assim mesmo, porque ia fazer um sucesso, que era afinal a mais ousada, a mais revolucionária de todos... E aqui está como me apresentei pela primeira vez em casa da mulher mais rica e mais elegante de São Paulo, cheia de lama, despenteada, com o resto do vestido pelos joelhos e as meias rotas”. Escusado será dizer que fui recebida triunfalmente e proclamada Rainha da Semana de Arte Moderna de São Paulo”.²¹⁴

Fernanda de Castro recorda ainda, nas suas memórias, a estreia, em 1925, no Teatro D. Maria, da sua peça *Náufragos*, em que a dificuldade da escolha da sua *toilette* não se punha, já que só tinha um único vestido comprido, de renda preta com uma grande faixa azul-turquesa, que sabia que era bonito porque tinha sido oferecido por sua tia “[...] Maria José que sempre tivera fama de ser uma das mulheres mais elegantes de Lisboa [...]”.²¹⁵

Embora mais modesta e “provinciana” do que São Paulo, Lisboa também tinha os seus salões literários, dos quais o mais importante era sem dúvida o da filha de Carlos Mayer, um dos “Vencidos da Vida”, o de Veva de Lima; mulher elegantíssima que impressionava vivamente quem a via circulando nos seus salões em elegantes trajes feitos com os mais precisos tecidos, como que saída de um dos bailes.²¹⁶ Fernanda de Castro frequentava este salão literário e descreveu-nos Veva de Lima: “Umás vezes recebia os seus convidados hieráticos e com um sorriso sempre um pouco esfíngico, no alto das escadarias de sua casa; outras, reclinava num leito romano no mais belo dos seus salões. Quando se levantava e circulava entre os convidados, os seus vestidos de lamé, de brocado ou de chiffon, os seus sapatos ou os seus

²¹³ Idem, *Ibidem*, p. 401.

²¹⁴ Cf. Fernanda de Castro, *Ao fim da Memória: Memórias (906-1939)*, vol. 1, Verbo, Lisboa, 1988, p. 186.

²¹⁵ Idem, *Ibidem*, p. 230.

²¹⁶ Cf. Paulo Morais-Alexandre, “António Ferro – O Traje e a Moda”, in: *Brotéria 141*, s.n., s.l., 1995, p. 401.

coturnos, faziam-na parecer mais alta e ainda mais delgada. Era uma figura delicada, requintada á moda da época [...]”.²¹⁷

Ao falar de trajes regionais, relacionamos com um episódio existente nas memórias de Fernanda de Castro particularmente interessante no que diz respeito ao tema em questão. Passa-se na festa de Portugal para ocasião da Exposição Internacional de Paris, em 1937, que consistiu num autêntico arraial minhoto. António Ferro mandou vir do Minho uma diversidade de bonecos de Barcelos, onde cada homem que entrasse no pavilhão tinha direito a levar um desses bonecos. Quanto às senhoras, era-lhes oferecida uma pequena peça em filigrana: cruzeiros e corações para o pescoço; broches em forma de rosa, estrela, de borboleta, etc. Também o guarda-roupa das senhoras foi referido em pormenor nesta passagem por Fernanda de Castro, tratava-se de um elemento importante para a ocasião, e que de certa forma serviu para divulgar o nosso traje regional: “as senhoras portuguesas que recebiam os convidados estavam todas vestidas a rigor com trajes regionais do Norte, mas trajes de Museu, emprestados pelos vários museus do País. Eu estava vestida de noiva minhota, com um vestido todo preto com barras de veludo, tendo na cabeça um lenço de renda branca cujas pontas caíam sobre os meus ombros. Por cima deste lenço tinha um chapelinho de veludo juro, enfeitado com uma pequena pluma preta, com lantejoulas e ainda um espelhinho quadrado. Ao pescoço um colar de filigrana com uma cruz e um grande coração também em filigrana. Devo dizer que me senti lindamente com esse traje e que nenhum vestido da Lanvin, por exemplo, me teria valorizado tanto. Deste grupo de senhoras – disse o crítico do *Figaro* que parecia um ramo de flores. É claro que estas lavradeiras, além dos vestidos e dos lenços garridos, todas tinham ao pescoço muito ouro, cordões, cruzeiros, corações, estrelas, etc., e nas orelhas, grandes e pesadas argolas ou então brincos de filigrana muito enfeitados”.²¹⁸

Regressando a António Ferro, para concluir, particularmente aos seus ensaios modernistas deram-nos, mesmo que indirectamente, o retrato da moda no estrangeiro; elas foram também, o marcar de uma posição activa e de uma opinião em tempos de adesão ao modernismo, sobre os caminhos a seguir pela moda, moda essa que é um jogo que merece ser jogado, ou como refere António Ferro na *Praça da Concórdia*: “Sem o fogo de vista das *toilettes*, sem as estrelas dos chapéus, a vida seria triste, cinzenta, mendiga... Esse jogo de cores, com que as mulheres se entretêm, constitui o pano de fundo em que a humanidade se debate, em que a humanidade luta... Sem as criações de Poiret, da Worth ou da Lucille, a vida completamente

²¹⁷ Cf. Fernanda de Castro, *Ao Fim da Memória; Memórias (1906-1939)*, vol. 1, Verbo, Lisboa, 1988, p. 145.

²¹⁸ Idem, *Ibidem*, p. 409.

nua deixaria de ser uma linda mentira para se transformar numa verdade triste, numa verdade que teria feito muito bem em não sair do poço... Bem haja a moda, bem haja a grande ilusionista [...]”.²¹⁹ Porém, a partir dos anos 30, a moda passou de “grande ilusionista” a “grande nacionalista”, permitindo exteriorizar os traços culturais e de identidade do povo português e da tradição, constituindo aspecto fundamental da concretização da “política de espírito” enunciada no final do ano de 1932 por António Ferro.

²¹⁹ Cf. António Ferro, *Praça da Concórdia*, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, p. 92.

3.3. COSTUREIRA OU MODISTA: O Estatuto de uma Profissão

Em primeiro lugar, importa definir o significado de “costureira” e de “modista”, para o que nos socorremos dos dicionários de língua portuguesa referentes à época em estudo. Considerámos esta metodologia importante para a investigação de modo a verificar se ao longo dos anos houve alguma mudança no significado e conceitos de “costureira” e “modista”, assim como, para averiguar se existia alguma diferença na terminologia destas duas palavras. Outros termos que mereceram também a nossa atenção no decorrer da pesquisa dizem respeito ao significado de “estilismo” e “estilista”. Esta preocupação deve-se ao facto de considerarmos importante perceber quando as denominações “estilismo” e “estilista” começaram a estar directamente relacionadas com a moda.

Para a compreensão destes conceitos recorreu-se ainda a outras fontes de extremo interesse e pertinentes designadamente as actas do **Sindicato Nacional das Costureiras**, hoje denominado como **Sindicato dos Trabalhadores Têxteis, Lanifícios e Vestuário do Sul**, cuja primeira acta data de 1936; ao Boletim *A Costureira*, (1959-1963) editado pelo Sindicato das Costureiras e por fim às fontes orais, as quais trouxeram para o nosso estudo informação no que diz respeito aos testemunhos na primeira pessoa das antigas costureiras que foram entrevistadas, que partilharam as suas experiências profissionais e o modo como era vista a moda durante o Estado Novo, as influências que o regime exerceu sobre a moda e a actividade profissional da costureira. Ao longo deste capítulo iremos demonstrar a importância destas fontes e o seu contributo para o nosso estudo no que diz respeito à profissão de costureira nesta época.

O *Grande Dicionário de língua Portuguesa* de António de Moraes Silva (1755-1824), com primeira edição em 1789, considerado o primeiro dicionário moderno da lexicografia portuguesa,²²⁰ na sua 10ª edição, de 1945, define costureira como uma “mulher que sabe de costura e que exerce por ofício”²²¹. No mesmo *Dicionário*, modista era designada como uma “mulher que trabalha em vestidos de senhora ou que dirige esta espécie de trabalhos”²²². Em

²²⁰ Cf. Telmo Verdilho, *Dicionários Portugueses, Breve História*, Universidade de Aveiro, s.n., s.l., p. 10. Fonte cedida pela Professora Doutora Clara Moura Soares.

²²¹ Cf. António de Moraes Silva, por: Augusto Moreno, Cardoso Júnior e José Pedro Machado, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Vol. III, Editorial confluência, Lisboa, 1945, p. 631.

²²² Cf. António de Moraes Silva, por: Augusto Moreno, Cardoso Júnior e José Pedro Machado, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Vol. VI, Editorial confluência, Lisboa, 1945, p. 880.

1966, Antenor Nascentes, no *Dicionário de Língua Portuguesa*, define costureira como sendo uma “mulher cujo ofício é costura”²²³.

Segundo as definições dos dicionários de língua portuguesa citados, podemos concluir que as costureiras e as modistas tinham em comum a confecção do vestuário, maioritariamente feminino. Mas, com o decorrer da investigação, detectámos que as funções nas várias etapas da sua produção estavam bem definidas, cabendo assim tarefas específicas no processo. As costureiras trabalhavam por conta própria, a dias ou em oficinas. Neste sistema de trabalho colectivo, existia uma hierarquia: mestra; contra-mestra; encarregada de oficina; costureiras de 1ª; de 2ª; de 3ª (meia costureira); ajudante de 1ª; e ajudante de 2ª.²²⁴

A costura era uma das profissões mais adoptadas pelas raparigas portuguesas, tanto porque era uma actividade que se adquiria de mãe para filha, como porque não era necessária uma especialização prévia, “além do vulgar jeito para coser”²²⁵, podendo começar a trabalhar assim que deixassem a 4ª classe (com 9 ou 10 anos). Em Portugal, no início do século XX, a costura era a actividade predominante na indústria do vestuário e do calçado, sendo um dos principais empregos para o sector feminino. Além da costura, a grande maioria das mulheres “comuns” e sem habilitações académicas trabalhava na agricultura ou em actividades do foro doméstico, como criadas, cozinheiras ou amas.²²⁶ Como muitos outros, a costura constituía um trabalho exigente do ponto de vista físico, devido à extensão de horas em que a costureira se encontrava na mesma posição. Como refere Maria Lamas, em 1948, denotando o seu interesse pelo bem-estar humano: “Pode mesmo afirmar-se que as costureiras figuram entre as mais sacrificadas trabalhadoras, porque a sua profissão as obriga a uma posição extremamente fatigante e nociva para a saúde, além de permanecerem longas horas em recintos muitas vezes insuficientemente iluminados e arejados”²²⁷.

A aprendizagem do ofício iniciava-se no *atelier*, mas existiam outros locais onde as costureiras podiam adquirir os conhecimentos relativos à profissão, como as escolas de corte e

²²³ Cf. Antenor Nascentes, *Dicionário de Língua Portuguesa*, Academia Brasileira de Letras, Departamento de Imprensa Nacional, Brasil, 1966, p. 183.

²²⁴ Cf. Contrato Colectivo de Trabalho, 6 de Fevereiro de 1960, Capítulo II – Direito ao trabalho; A – Categoria Profissional, cláusula 4ª, p. 7.

²²⁵ Cf. Maria Lamas, *As mulheres do meu País*, s.n., s.l., 1948, p. 382.

²²⁶ Cf. Alexandra Machado - O papel da costura no Portugal social dos anos 30 [Online] sobre uma reportagem com o tema de Lisboa em 1937, no *Diário de Notícias*.

²²⁷ Cf. Maria Lamas, *As mulheres do meu País*, s.n., s.l., 1948, p. 383.

costura,²²⁸ onde existiam oficinas de modo a ensinar a arte de costurar e de cortar. Na época, havia também alguma diversidade de publicações que se dedicavam a este tema, dando assim, explicações dos diferentes modos do ofício e suas técnicas. Algumas dessas publicações transmitiam os conhecimentos através de várias lições, em que cada lição era direccionada a um tema específico dentro do corte e costura.

Apesar de todas terem em comum o uso da agulha, da linha e do dedal, existiam dentro do ofício da costura, várias tarefas que as costureiras podiam desempenhar, o que levava a que existissem profissionais mais especializadas em determinadas partes do vestuário, como era o caso das costureiras de vestidos, de chapéus, de calças e de casacos. Mas também podiam ter mais habilitações noutras vertentes, como para coser à máquina, casear, etc.

O Estado Novo correspondeu a tempos em que as costureiras desempenharam um importante papel na sociedade. A costura dava emprego a um número significativo de mulheres. Cerca de 82 mil mulheres²²⁹ trabalhavam na indústria de vestuário e calçado. As costureiras faziam parte da Lisboa antiga. Os célebres filmes da “época de ouro” do cinema português – como é denominada - não as esquecem. *A Canção de Lisboa*, um filme de José Cottinelli Telmo (1897-1948)²³⁰ datado de 1933, tem como figura principal, Alice, interpretada por Beatriz Costa (1907-1996)²³¹. Filha do alfaiate Caetano - António Silva (1886-1971)²³² -, Alice garantiu um lugar de destaque, com a famosa música da “Agulha e o Dedal”.

²²⁸ iremos fazer referência a algumas escolas de corte e costura da época, como por exemplo, Madame Justo; Escola Paixão, Instituto Ilda Nunes. Pensamos que nesta época deveriam existir muitas mais.

²²⁹ Cf. Disponível online em: <http://www.dn.pt/arquivo/2007/interior/o-papel-da-costureira-no-portugal-social-dos-anos-30-662518.html>, consultado a 20 Maio de 2016.

²³⁰ José Cottinelli Telmo (1897-1948) – foi arquitecto e cineasta. Dedicou-se desde muito cedo a uma multiplicidade de áreas, do desenho e artes gráficas à escrita ou à música. Realizou capas e ilustrações, fez as suas primeiras obras de banda desenhada, compôs música e dirigiu a orquestra na festa de estudantes de Belas Artes, em 1918. Fez os seus primeiros projectos, o Pavilhão de Honra de Portugal, na Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922; Escola de Camões no Entroncamento em 1923. Em 1930 participa no I Salão dos Independentes, SNBA, Lisboa. Três anos mais tarde realiza *A Canção de Lisboa*, o primeiro filme sonoro integralmente português e uma referência da filmografia portuguesa da época, com um elenco que incluía Vasco Santana, Beatriz Costa e António Silva. Em 1934 é nomeado, pelo Ministro Duarte Pacheco, para integrar a comissão para as Construções Prisionais; projecta edifícios e obras de remodelação por todo o país.

²³¹ Beatriz Costa (1907-1996) - pseudónimo de Beatriz da Conceição. Foi uma actriz de teatro e cinema portuguesa, sendo um ícone da cultura popular lusa. Estreou-se no teatro de revista aos quinze anos, como corista em *Chá e Torradas* (1923), no Éden Teatro. No ano seguinte, em 1924, actua pela primeira vez no Teatro Maria Vitória (Parque Mayer) na revista *Rés Vés*, após o que ingressa na companhia do Teatro Avenida estreando-se, no mesmo ano, no Rio de Janeiro onde é felicitada pela imprensa e pelos espectadores, nomeadamente nas revistas *Fado Corrido* e *Tiro ao Alvo*.

²³² António Silva (1886-1971) - Nascido no seio de uma família humilde, começou a trabalhar cedo, como marçano. Concluiu o Curso Geral do Comércio. Foi comandante de uma corporação de bombeiros. Teve a sua formação teatral em grupos amadores da capital, estreando-se profissionalmente em 1910, no palco do Teatro da Rua dos Condes, em *O Novo Cristo* de Tolstoi.

A *Canção de Lisboa* foi o primeiro filme sonoro de longa-metragem totalmente produzido em Portugal. Foi produzido na Tobis²³³, cujo projecto das instalações foi concebido precisamente por Cotinelli, que era arquitecto, um ano antes de produzir *A Canção de Lisboa*. Já nos anos 50, mais precisamente em 1958, Manuel Guimarães (1915-1975)²³⁴ realizou *A Costureirinha da Sé*. Trata-se de um filme passado na cidade do Porto, cidade onde o seu realizador estudou Belas Artes, no qual a costureira Aurora adquire principal protagonismo, a par do “concurso do vestido de chita”.

Nesta época, a profissão de costureira era muito evidenciada e incentivada pelo próprio regime, facto que podemos comprovar através das tão famosas *Festas das Costureiras*, - tema que será desenvolvido mais à frente no subcapítulo 5.2. da nossa dissertação. Este acontecimento era promovido pela revista *Modas & Bordados. A Vida Feminina*.

Do mundo das costureiras, temos ainda hoje a visão das máquinas de costura de pedal, na época era a *Singer*²³⁵ que liderava o mercado internacional, mas no mercado nacional, as máquinas de costura *Oliva*²³⁶ começaram a fazer frente à *Singer*. Foi nos anos 40 que a *Oliva* inaugurou a fábrica de máquinas de costura em S. João da Madeira. Aceite como um meio de produção fundamental das classes mais pobres, proporcionou e cimentou um ideário profissional de massas – a costureira.

Existiam alguns concursos na época onde o primeiro prémio correspondia a uma máquina de costura, este acontecimento é, por exemplo, retratado no filme *A Costureirinha da Sé*, quando

²³³ Tobis - A Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm foi criada a 3 de Junho de 1932, com o intuito de apoiar e fomentar o desenvolvimento do cinema português, bem como criar uma uniformidade de processos ao nível do som e imagem, na Europa, de forma a combater o poderio norte-americano. Originalmente, a Tobis centrou a sua actividade na produção de filmes e na realização de trabalhos de laboratório. Durante este período, foram produzidas algumas das mais emblemáticas obras das décadas de 30, 40 e 50, sendo *A Canção de Lisboa* a mais referenciada. Em 1955, verificou-se uma operação de concentração com a Lisboa Filme, uma das principais produtoras portuguesas, tendo os direitos desses filmes, cujo conjunto integra o Catálogo Tobis, passado a ser propriedade da Tobis.

²³⁴ Manuel Fernandes Pinheiro Guimarães (1915 – 1975) - foi um pintor, caricaturista e cineasta português que se destacou pela aplicação dos princípios ideológicos do neo-realismo na arte do cinema em Portugal. No entanto, a ditadura salazarista, mais atenta às manifestações da sétima arte que às “transgressões” no domínio da literatura, impediu-o com severidade de levar a bom termo os seus propósitos artísticos.

²³⁵ Singer - é uma manufatura norte-americana de máquinas de costura. Foi fundada com o nome I.M. Singer & Co em 1851, pelo empresário e inventor Isaac Singer e o advogado nova-iorquino Edward C. Clark.

²³⁶ Oliva – Fundada em 1925 por António José Pinto de Oliveira a marca “Oliva”, comercializada pela empresa “Industrias A. J. Oliveira, Filhos & Cª Lda”, que começou a dedicar-se à indústria de fundição, serralharia, serração e carpintaria mecânica. Só em 1948 é inaugurada a fábrica das máquinas de costura que lideravam o mercado nacional durante mais de 30 anos.

se passa a cena do concurso do *Vestido de Chita* que decorria no Porto, e em que o primeiro prémio era uma máquina de costura.

No decorrer da nossa investigação sentiu-se a necessidade de desenvolver em maior profundidade a pesquisa quanto às costureiras, nomeadamente em relação ao estatuto e à valorização profissional, de modo a perceber a importância desta profissão e também o seu valor na sociedade, pois notarmos que era uma profissão incentivada pelo próprio regime da época. Foi desta forma que nos deparámos com o Boletim editado pelo próprio Sindicato das Costureiras, intitulado *A Costureira*, (fig.55) sendo a sua primeira publicação de Março de 1959.²³⁷ Lançado pelo *Órgão Oficial do Sindicato Nacional das Costureiras do Distrito de Lisboa*, esta publicação trimestral, segundo a nossa pesquisa, parece ter tido apenas 14 números, sendo que o último corresponde ao trimestre terminando em Novembro de 1963.²³⁸ O boletim era composto por cerca de quatro páginas, onde era fornecida informação sobre a actividade profissional da “costureira”, algumas respostas a questões referentes às condições de trabalho, bem como à legislação profissional da época aplicada a esta actividade profissional.



Fig.55 - Primeira página do Boletim *A Costureira*, Março de 1959. Tem como cabeçalho uma ilustração alusiva aos materiais associados à profissão de costureira, cuja assinatura é ilegível. In: *A Costureira*, nº. 1, Março de 1959.

²³⁷ Cf. *Órgão Oficial do Sindicato Nacional das Costureiras do Distrito de Lisboa*, Boletim *A Costureira*, nº 1, 1959.

²³⁸ Idem, *Ibidem*, nº 14, 1963.

A análise desta publicação mereceu o nosso maior cuidado devido ao conteúdo de informação pertinente que nos forneceu relativo à valorização da profissão e em relação ao estatuto da actividade profissional. Nesta sequência começaremos por efectuar uma análise sumária dos vários números.

A primeira página de cada boletim *A Costureira*, era dedicado às sócias, fazendo uma breve apresentação sobre as temáticas a serem abordadas. No primeiro número foram retratados os objectivos da criação deste tipo de boletim, a sua periodicidade e os temas a serem abordados. Podia-se contar também na primeira página com uma coluna que se debruçava sobre a apresentação sumária dos conteúdos que o boletim iria tratar, onde seria referido quais os objectivos dessa mesma publicação e como iriam ser abordados esses aspectos. Era também através deste boletim trimestral que se realizava a divulgação das aspirações, disposições e projectos do Sindicato Nacional das Costureiras, assim como a valorização da profissão de costureira.²³⁹ Nesta primeira página, para além da apresentação ao referido boletim, fazia-se também referência ao **Sindicato Nacional das Costureiras**, caracterizando-o como sendo um Sindicato sempre ao dispor das suas sócias, para qualquer esclarecimento e apoio na profissão. Também era dada a conhecer a coluna intitulada *Consultor Jurídico*, coluna que será uma presença constante ao longo de todos os números do boletim, apresentando desta forma às suas sócias e costureiras de profissão os seus direitos e deveres para com a sua profissão.²⁴⁰ O *Consultório Jurídico* consistia na divulgação do **Contrato Colectivo de Trabalho**, tendo sido assinado a 6 de Fevereiro de 1960. A coluna, ao expor ao longo dos vários números do Boletim os artigos do contrato um por um em cada edição do boletim, procurou explicar em pormenor a que se referia cada artigo, assim como, esclarecer dúvidas e questões às suas sócias.

Outra coluna que despertou a nossa atenção e à qual dedicámos numa leitura cuidada, diz respeito à *Valorização Profissional*. Após a sua análise e segundo a nossa opinião, podemos concluir que a coluna *Consultório Jurídico* complementa a coluna *Valorização Profissional* e vice-versa. O *Consultório Jurídico* focava-se na legislação e evidenciava a importância das profissionais no sector da costura, bem como a importância destas profissionais se encontrarem informadas das suas condições de trabalho. A coluna da *Valorização Profissional*, evidencia o brio que a trabalhadora devia ter pelo seu trabalho e a sua dedicação e compromisso perante o seu local de trabalho.

²³⁹ Idem, *Ibidem*.

²⁴⁰ Idem, *Ibidem*.

Deste modo, sintetizando os conteúdos e objectivos de cada coluna do boletim, podemos dizer que contava com as seguintes:

- **Valorização Profissional** – dedicava-se essencialmente a sugestões referentes à postura profissional que as trabalhadoras – costureiras – deveriam ter em conta, fornecendo ferramentas de modo a valorizarem-se profissionalmente, demonstrando-lhes que a profissão de costureira era uma profissão tão nobre como tantas outras;²⁴¹

- **Consultório Jurídico** – encontrava-se a cargo da secção jurídica do próprio Sindicato, procurava elucidar as sócias sobre os seus direitos e obrigações profissionais, dando a conhecer também os seus deveres e direitos, assim como, esclarecendo e explicando em pormenor o **Contrato Colectivo de Trabalho**;²⁴²

A primeira cláusula a ser debatida pelo boletim dizia respeito ao “**despedimento**”.

O boletim nº 5, 1960 – informava que finalmente tinha sido assinado o **Contrato Colectivo de Trabalho** – tornando-se assim uma nova “Cartilha” para as costureiras.²⁴³

- **De Tudo em Pouco** – debruçava-se sobre diversas curiosidades pertinentes e que eram relevantes para a profissão;²⁴⁴

- **Vamos Cozinhar** – coluna dedicada aos afazeres domésticos, neste caso, centrava-se em sugestões culinárias para as sócias colocarem em prática no seu quotidiano;²⁴⁵

- **Biblioteca** – Espaço dedicado à literatura, onde era divulgada informação às suas sócias sobre as publicações que o Sindicato possuía nas suas instalações. Fazendo referência a uma pequena biblioteca com livros sobre diversos assuntos e temas - Romances, Religião, Cultura Geral, História - estando estas publicações à disposição das sócias para serem requisitadas.²⁴⁶

O desenvolvimento da nossa investigação no que diz respeito a este ponto, a **Costureira e o seu estatuto profissional**, recaiu também nas actas do *Sindicato Nacional das Costureiras*, como dissemos, as quais trouxeram informações úteis e inovadoras para este capítulo.

²⁴¹ Cf. Órgão Oficial do Sindicato Nacional das Costureiras do Distrito de Lisboa, Boletim *A Costureira*, nº 1, 1959, p. 1.

²⁴² Idem, *Ibidem*.

²⁴³ Idem, *Ibidem*, nº 5, 1960, p. 2.

²⁴⁴ Idem, *Ibidem*.

²⁴⁵ Idem, *Ibidem*.

²⁴⁶ Cf. Órgão Oficial do Sindicato Nacional das Costureiras do Distrito de Lisboa, Boletim *A Costureira*, nº 1, 1959, p. 1.

Temos conhecimento que a primeira acta data de 3 de Maio de 1935, tendo como presidente do Sindicato a senhora D. Ermelinda Alice Sousa²⁴⁷.

A 4 de Março de 1936, o Sindicato Nacional Feminino de Moda e Costureiras do Distrito de Lisboa anuncia o curso de corte para as suas sócias que funcionaria “[...] na sede duas vezes por semana, com o fim de beneficiar aquelas que se encontrarem desempregadas”²⁴⁸.

Em 1942, o Sindicato Nacional Feminino de Moda e Costureiras do Distrito de Lisboa, passa a ter a denominação de Sindicato Nacional das Costureiras do Distrito de Lisboa²⁴⁹. É também neste ano que se começa a mencionar a questão do Contrato de Trabalho. Verificamos que a assistente do Sindicato, a Senhora Irene Gama, menciona em reunião que seria importante começar-se a fazer um esboço do contrato, pois a assistente social, já tinha manifestado gosto em ver o contrato assinado antes do Natal²⁵⁰.

As actas do Sindicato Nacional das Costureiras do Distrito de Lisboa para além do registo de contas do próprio sindicato, reúnem também os nomes das diversas costureiras que se foram sindicalizando ao longo dos anos. Durante a nossa análise desta documentação, tivemos em atenção verificar se algum dos nomes poderiam reportar a alguma das costureiras que pretendemos abordar no nosso estudo, mas de facto tal não aconteceu. Contudo, o nome da senhora D. Maria Luísa Teixeira - Casa Bobone – é referido na acta de 1950, onde esta senhora esteve presente na reunião do Sindicato, colocando-se desta forma ao dispor do Sindicato para todas as indicações futuras que fossem necessárias.

Outras fontes por nós consideradas dizem respeito às fontes orais. Trata-se de testemunhos de antigas profissionais na área da costura, que desenvolveram a sua actividade e experiência profissional a trabalhar para algumas das grandes casas de Alta-costura de Lisboa na época. Referimo-nos a Laurinda Farmhouse e a Ilda Aleixo²⁵¹. Laurinda Farmhouse começou a sua carreira profissional a trabalhar para o *atelier* da Candidinha em Lisboa, com apenas 20 anos, e Ilda Aleixo, com apenas 14 anos, começou a trabalhar para a Casa Bobone. Posteriormente, por volta de 1963, foi trabalhar para Anna Maravilhas. Estas fontes revelaram-se de extremo

²⁴⁷ Não temos, até data, qualquer informação de quem poderá ter sido esta senhora.

²⁴⁸ Cf. Sindicato Nacional das Costureiras, *In: Acta* nº. 2, 4 de Março 1936, Sindicato Nacional Feminino de Moda e Costureiras do Distrito de Lisboa, p. 1.

²⁴⁹ Idem, *Ibidem*, *In: Acta* nº. 32, 20 de Maio de 1942, p. 6-7.

²⁵⁰ Idem, *Ibidem*, *In: Acta* nº. 15 de Novembro de 1942, p.

²⁵¹ Mais à frente tratar-se-á das entrevistas realizadas a estas senhoras nos subcapítulos 3.5.6 e 3.5.7. O resultado das entrevistas encontram-se em anexo.

interesse para o estudo, pois trata-se de testemunhos na primeira pessoa, sobre a experiência profissional destas senhoras, dando-nos a conhecer os ambientes, clientes e alguns episódios peculiares vividos por estas distintas senhoras nas suas actividades. É também de realçar que estas fontes complementam as fontes escritas, daí também a sua importância.

No decorrer da investigação constatámos que grande parte das costureiras começou a trabalhar com idades muito jovens, 9 ou 10 anos de idade²⁵², facto que foi também abordado pelo próprio boletim *A Costureira* e confirmado pelas profissionais entrevistadas. Os grandes *ateliers* de costura ou também denominados casas de Alta-costura, na época, tinham um elevado número de costureiras a trabalhar, visto cada uma ter a sua especialização em determinada área da costura e, por conseguinte, desempenharam uma função distinta no *atelier*, como iremos desenvolver mais à frente no capítulo 3.

²⁵² Idem, *Ibidem*, p. 2.

3.3.1 VALORIZAÇÃO DA PROFISSÃO

Ao verificarmos que a profissão de costureira foi uma actividade profissional que empregou um grande número de raparigas, já para não falar da indústria têxtil e do calçado, achámos por bem debruçarmo-nos um pouco mais sobre a questão da valorização desta profissão. Pelo facto de possuímos fontes manuscritas e bibliográficas que abordam este assunto, e também as fontes orais, que são testemunhos na primeira pessoa sobre a experiência profissional desta actividade, que se revelam bastante pertinentes para a questão.

Começaremos assim por analisar a forma como o próprio boletim *A Costureira* abordou este assunto e complementaremos esta análise com o apoio das actas do *Sindicato Nacional das Costureiras* que nos foram facultadas.

Segundo o boletim, não era a profissão que valorizava o profissional, mas, sim, o contrário, daí a importância da criação de verdadeiros valores profissionais. Durante o Estado Novo, o conceito de uma profissão ia ao encontro dos valores profissionais que uma determinada profissão podia contar, e não tanto em relação à categoria social que representava.²⁵³ Assim, a responsabilidade de valorizar e dignificar a profissão, cabia só, e apenas, a cada profissional no seu sector de trabalho, neste caso específico, às costureiras.

Para uma costureira atingir a valorização profissional, nesta época, tinha que ter em consideração os seguintes aspectos: respeitar o horário de trabalho; ter um salário justo; ter a sua aprendizagem orientada; ter saneamento nos locais de trabalho e ter férias pagas e tudo mais que pudesse vir a ser legislado a bem da costureira.²⁵⁴ Estes aspectos eram referidos no próprio boletim. O Sindicato evidenciava a importância desta profissão referindo que “a valorização da costureira é feita em primeiro lugar pela costureira!”.²⁵⁵ O objectivo era transmitir às costureiras o valor da sua profissão e era imprescindível passarem essa imagem para a sociedade, mas para tal, tinham de ser elas próprias as impulsionadoras desta ideia. O boletim era usado como fonte de informação para as costureiras, transmitindo através dos seus artigos os valores e as regras para uma profissão valorizada e respeitada.²⁵⁶

²⁵³ Cf. Órgão Oficial do Sindicato Nacional das Costureiras do Distrito de Lisboa, Boletim *A Costureira*, nº 2, 1959, p. 2.

²⁵⁴ Idem, *Ibidem*, p. 3.

²⁵⁵ Idem, *Ibidem*.

²⁵⁶ Idem, *Ibidem*, p. 2.

O facto de as costureiras começarem muito novas a trabalhar, em alguns casos sem conseguirem terminar o exame de 4ª classe, fazia com que, por vezes, a costureira sentisse a necessidade de se valorizar culturalmente, e esta ideia era incentivada pelo próprio Sindicato. Se a costureira conseguisse passar esta barreira da cultura, tendo como preocupação cultivar-se e desenvolver o seu conhecimento geral, talvez assim, conseguisse com mais destreza a tão desejada valorização profissional que era pretendida.

Devido a esta constante preocupação que o Sindicato mantinha presente, alertando várias vezes as costureiras para este facto, foram criados incentivos para que as suas sócias desenvolvessem a sua cultura geral, criando desta forma uma coluna dedicada a esta temática, intitulada **Biblioteca**. A coluna enumerava várias obras literárias, que as sócias poderiam consultar, nas instalações do próprio Sindicato. Não se impunha desta forma o facto da necessidade das costureiras terem que possuir uma formação para serem portadoras de um grau de cultura considerável; o importante recaía sobre o cuidado e preocupação que as costureiras deveriam ter quanto à leitura de obras literárias de bons autores, como era evocado pelo próprio boletim²⁵⁷: “[...] ler com atenção de modo a compreender e a captar a forma da narrativa, o discurso utilizado”²⁵⁸. Esta metodologia deveria ser utilizada pela costureira de modo a desenvolver os seus conhecimentos, valorizar-se pessoalmente e obter os benefícios para a sua valorização profissional.

Outro aspecto não menos importante, no que se refere à valorização pessoal e cultural da costureira, diz respeito à correcção de certos hábitos de educação. A linguagem utilizada, as atitudes, a forma de tratar e abordar os outros, denotam claramente o grau de educação de cada um e são factores que contribuem para a valorização profissional trazendo também benefícios para a valorização pessoal. São igualmente importantes factores, o perfeccionismo no trabalho realizado, a pontualidade, o respeito pelos superiores, a solidariedade entre as companheiras, ou seja, a seriedade no cumprimento de todos os deveres profissionais.

O Sindicato usava a frase “*a união faz a força*” como lema, que queria dizer que unidas à volta do Sindicato as costureiras encontravam meios para se tornarem verdadeiras profissionais e assim serem valorizados profissional e socialmente.

No boletim *A Costureira*, nº 2, de 1959, é publicada uma coluna intitulada **Aprendizas Costureiras**, da autora Maria Vitória Pinheiro, que chamava a atenção para o período de

²⁵⁷ Idem, *Ibidem*.

²⁵⁸ Idem, *Ibidem*.

aprendizagem.²⁵⁹ O artigo faz alusão à variedade de profissões e ao período existente de aprendizagem e valorização, que quase sempre causava dúvidas e incertezas para as raparigas que iniciavam a sua vida profissional. Diversas foram as razões que justificaram serem as aprendizas de costura as que maiores dificuldades encontravam durante esse período de integração, adaptação e desenvolvimento.

A grande maioria das aprendizas de costura começava a sua vida profissional ainda criança. Esse facto devia-se à rudimentar instrução, ao desconhecimento da vocação profissional e à falta de selecção profissional.²⁶⁰ Na impossibilidade de se descobrir aos 9 ou 10 anos qual a vocação profissional do indivíduo, muitas raparigas eram entregues à costura para a qual não tinham qualquer inclinação natural. Estas costumavam ser, principalmente, as mais sacrificadas pelas costureiras e mestras, pois estas transmitiam às jovens profissionais descontentamento e desagrado pela falta de jeito que manifestavam. Mas existiam também as raparigas que manifestavam alguma vocação, ou capacidade de adaptação, aprendendo assim facilmente o ofício de costura.

No artigo de Maria Vitória Pinheiro, a autora refere ainda a necessidade de se ter em conta que “a pequena aprendiz de hoje, seria a costureira ou até mesmo a mestra de amanhã”.²⁶¹ Assim sendo, era crucial incutir a necessidade de auxiliar e apoiar essas costureiras, de modo a proporcionar-lhes oportunidades de valorização.

A 6 de Fevereiro de 1960, o Ministro das Corporações assina o **Contrato Colectivo de Trabalho** entre o **Grémio Concelhio dos Comerciantes de Artigos de Vestuário de Senhora e Luvária** e o **Sindicato Nacional das Costureiras do Distrito de Lisboa**.²⁶² Este acontecimento foi divulgado no boletim *A Costureira*, nº 5 de 1960, com apresentação em primeira página. Na página três do mesmo, é publicado um artigo sobre a Primeira Convenção de Trabalho Para o Ramo de Vestuário de Senhora. (fig.56)

²⁵⁹ Idem, *Ibidem*, p. 2.

²⁶⁰ Idem, *Ibidem*.

²⁶¹ Idem, *Ibidem*.

²⁶² Idem, *Ibidem*, nº 5, Março, Abril e Maio de 1960, p. 3.



Fig.56 - Primeira página do Boletim *A Costureira*, onde refere a assinatura do **Contrato Colectivo de Trabalho** entre o **Grémio Concelhio dos Comerciantes de Artigos de Vestuário de Senhora e Luvária** e o **Sindicato Nacional das Costureiras do Distrito de Lisboa**. In: Boletim *A Costureira*, n.º 5, Março, Abril e Maio de 1960.

É de salientar que este contrato era dirigido apenas às mulheres na sua actividade profissional, dando a conhecer os princípios de protecção do trabalho feminino. Mencionavam-se, desta forma, algumas das regalias que lhes diziam respeito: a admissão profissional de uma costureira só poderia realizar-se a partir dos 12 anos de idade e com a 4ª classe de instrução primária; durante o período de aprendizagem, que teria uma duração de 3 anos, as entidades patronais deveriam facilitar a frequência das costureiras em escolas do ensino técnico públicas ou privadas, no que diz respeito à sua actividade profissional, com o objectivo da valorização e da defesa das aprendizas; era proibida a entrega de obras ao domicílio depois das 19 horas e igualmente o desempenho de tarefas estranhas à profissão, designadamente serviços domésticos; sempre que as profissionais exercessem funções, as quais correspondiam a qualificação diferente da que tinham, seria-lhes então, atribuída a categoria mais bem remunerada; a garantia do lugar através da fixação de indemnização por despedimento sem justa causa ia até 10 semanas ou 7 meses de remuneração, conforme se tratasse de assalariadas ou empregadas; durante o período de gravidez ou dentro de um ano após o parto, era proibido o despedimento sem justa causa; a disciplina do trabalho extraordinário para evitar excessos era importante; passado um ano de trabalho dado à casa, a profissional tinha o direito a 6 dias de férias e a 12 dias com mais de quatro anos a trabalhar na instituição;

regulamentação do regime de faltas, garantindo-se a remuneração em caso de parto, casamento e nojo; estabeleciam-se salários tendo em atenção a classificação das casas, as categorias e classes profissionais, para o pessoal interno, e segundo a natureza da obra para a que trabalha no seu domicílio; resultava ainda do contrato uma mais segura garantia da previdência para todo o pessoal abrangido.²⁶³

O artigo *A nossa valorização*,²⁶⁴ presente no boletim de 1961, referia que as costureiras deviam ajudar-se mutuamente, apoiando as costureiras que entravam de novo no *atelier*, passando assim os valores adquiridos profissionalmente no decorrer dos seus anos de experiência. Esta partilha iria ajudar na valorização profissional de cada uma das costureiras.²⁶⁵

Se as costureiras sentissem a necessidade de desenvolver e aperfeiçoar a sua valorização, no que dizia respeito à cultura e à educação, deviam desta forma, dirigir-se ao Sindicato Nacional das Costureiras e expor os seus anseios e dificuldades.²⁶⁶

No estudo de Carla Mariana Machado Ferreira, intitulado *Costureiras de Lisboa: Artesãs de Moda (1890-1914)*²⁶⁷, de 2014, apesar do período cronológico abordado ser bastante anterior, o que nos dedicamos, considerámos pertinente mencionar a posição e a opinião da autora sobre as tarefas desempenhas pelas modistas e pelas costureiras na época do seu estudo. A autora apresenta opinião diferente da nossa, contudo, é importante realçar, que estamos a falar de períodos históricos diferentes.

A autora manifesta a existência de diferenças significativas entre as actividades das costureiras e modistas. Assim, as modistas eram na sua maioria de nacionalidade francesa, antigas mestras dos grandes costureiros parisienses da rue Royale ou da rue de la Paix.²⁶⁸ Nesta época era obrigatório em Portugal, assim como no estrangeiro, haver no quadro de pessoal nos *ateliers* uma modista vinda de Paris. No entanto, a partir do início do século XX,

²⁶³ Idem, *Ibidem*, nº 5, Março, Abril e Maio de 1960, p. 3.

²⁶⁴ Idem, *Ibidem*, nº 9, 1961, p. 1.

²⁶⁵ Idem, *Ibidem*.

²⁶⁶ Idem, *Ibidem*.

²⁶⁷ Cf. Carla Mariana Machado Ferreira, *Costureiras de Lisboa: Artesãs de Moda (1890-1914)*, ISCTE, Lisboa, 2014.

²⁶⁸ Idem, *Ibidem*, p. 23.

este facto começou a alterar-se, começando assim a existir muitas modistas portuguesas na direcção dos *ateliers* em Portugal.²⁶⁹

Carla Ferreira refere ainda, que as funções de modista e costureira na época do seu estudo, final do século XIX e início do século XX, encontravam-se bem definidas. As modistas tinham como função criar a *toilette*, cortar, compor e ajustar, para além de ainda terem de gerir o *atelier*, assim como, a distribuição das tarefas para as costureiras. Por sua vez, as funções das costureiras era meramente coserem as *toilettes*.²⁷⁰

Segundo a nossa pesquisa e as nossas fontes, no que diz respeito à época do nosso estudo (1945-1974) a situação da modista e costureira é diferente. Nesta época, como já referido, havia diferentes posições dentro da categoria de costureira e cada *atelier* tinha uma costureira “mestra”, que era quem orientava o trabalho no atelier e quem dava formação às costureiras aprendizas.

As fontes orais revelaram-se fundamentais no que diz respeito à nossa conclusão, quanto à diferença entre modista e costureira, e se de facto havia ou não, essa diferença. Ao entrevistarmos Laurinda Farmhouse e Ilda Aleixo, foi uma das questões colocadas, para percebermos se, de facto, essa diferença que houve no passado também se reflectia durante o período do Estado Novo. Ambas foram convictas nas suas afirmações, dizendo que não existia diferença, apenas por vezes havia costureiras que gostavam de ser tratadas por modistas.

Assim sendo, de acordo com o desenvolvimento deste estudo, podemos concluir que costureira e modista tinham a mesma actividade. Apenas havia algumas que tinham preferência por serem tratadas por modistas, em vez de costureiras, mas como nos disse Laurinda Farmhouse, “os próprios costureiros parisienses eram denominados como costureiros, por isso sempre me considereei costureira”²⁷¹.

²⁶⁹ Idem, *Ibidem*.

²⁷⁰ Idem, *Ibidem*.

²⁷¹ Cf. Conversa com Laurinda Farmhouse em Janeiro de 2016.

3.3.2 ESCOLAS DE CORTE E COSTURA E SEUS MÉTODOS

A partir de meados do século XIX começaram a surgir escolas de ensino do corte e costura, entre as quais há a destacar a Guerre-Lavigne, fundada em 1841, por Alexis Lavigne (1812-1880)²⁷² em Paris, que mais tarde, se viria a transformar na ESMOD.²⁷³ Na viragem do século XIX para o século XX o ensino ministrado nas escolas vulgarizou-se embora não desaparecesse a aprendizagem na tarimba oficial, que se mantém até ao presente. Veja-se o percurso de Marc Bohan (1926),²⁷⁴ que mais tarde seria nomeado director artístico da Casa Dior, em substituição de Yves Saint-Laurent (1936-2008)²⁷⁵, que passou pelos *ateliers* de Robert Piguet (1898-1953)²⁷⁶, Edward Molyneux (1891-1974)²⁷⁷ e Jean Patou (1887-1936).²⁷⁸ Também podemos verificar que muitos dos criadores de Moda (costureiros) começaram a sua formação nos próprios negócios de família, passando assim de pais para filhos. Foi assim com Paul Poiret (1879-1944)²⁷⁹, na sua época considerado o primeiro grande estilista de moda, era filho de um comerciante de roupa²⁸⁰; Emanuel Ungaro (1933), cuja família estava ligada à

²⁷² Alexis Lavigne (1812-1880) – Foi mestre de alfaiate da Rainha Eugénia. Foi quem fundou a escola ESMOD, em França, em 1841, primeira escola de moda do mundo. Alexis foi também quem inventou a fita métrica, em 1847. Em 1869, publica o primeiro livro sobre Métodos de Corte e Costura no Vestuário Feminino. In: <http://www.esmod.ru/en/content/history-paris-esmod-school>, consultado em Janeiro 2016.

²⁷³ Cf. Página ESMOD - endereço: <http://www.esmod.com/>. Consultada a 15 de Maio de 2016. Segundo a dissertação de Daniela Nunes Figueiredo Blschanky, Modelagem: Profissão e método, Centro Universitário SENAC, São Paulo, 2014. A autora refere em nota de rodapé que alguns autores consideram esta a primeira Escola de moda fundada pelo Duque de La Rochefoucauld em 1780, exclusivamente para alfaiataria e sapateiros. Coincidência ou não, hoje a sede da ESMOD é na rue de la Rouchefoucauld, 12, em Paris, p. 62.

²⁷⁴ Marc Bohan – Nasceu em Paris a 22 de Agosto de 1926. Estudou na escola Lycée Lakanal, onde terminou em 1945 e foi trabalhar com o estilista Robert Piguet durante 4 anos. Em 1949 recebeu um convite para ir trabalhar como assistente de Edward Molyneux. Começou a trabalhar para a Casa Dior em 1958, onde permaneceu até 1989. Hoje em dia desenha a sua própria colecção com o seu nome.

²⁷⁵ Yves Saint Laurent (1936-2008) – O gosto pela moda foi-lhe despertado pela mãe. Com apenas 17 anos deixou a casa dos pais para ir trabalhar com o estilista Christian Dior, de quem herdou o controlo criativo da casa Dior após a morte do seu mentor em 1957, com apenas 21 anos de idade. Em 1962 Yves Saint Laurent saiu da Dior e fundou a sua própria marca YSL, financiado pelo seu companheiro Pierre Bergé.

²⁷⁶ Robert Piguet (1898-1953) – Trabalhou com Christian Dior e Hubert Givenchy. Teve casa aberta de 1933 a 1951, desde então a sua marca está associada exclusivamente às fragâncias.

²⁷⁷ Edward Molyneux (1891-1974) – Estilista britânico, a sua casa esteve em actividade em Paris de 1919 até 1950. Durante a Segunda Guerra Mundial mudou a sua firma para Londres, em 1946 voltou para Paris. Reformou-se em 1950, deixando a sua casa nas mãos de Jacques Griffe. Em 1964 abriu o *Studio Molyneux*, roupa de pronto-a-vestir de alta qualidade. Reformou-se novamente em 1969, mas o *Studio Molyneux* continuou sob a direcção do seu primo John Tullis até fechar, em 1977.

²⁷⁸ Cf. Paulo Morais-Alexandre, *A Moda e a Educação*, Biblioteca Escola Superior de Teatro e Cinema, Amadora, 2006, p. 13.

²⁷⁹ Paul Poiret (1879- 1944) – Começou a desenhar vestidos quando trabalhava numa fábrica de guarda-chuvas. Em 1896, foi trabalhar com Alta-costura para a casa Jacques Doucet - um dos costureiros mais famosos do final do século XIX. Anos mais tarde Poiret foi trabalhar para a casa Charles Frederick Worth, na época considerado o maior nome da moda de Paris, o estilista que dominou a moda francesa no final do século XIX. Em 1904 Poiret abriu a sua casa, tornando-se assim famoso por ter sido o libertador do espartilho, propondo assim uma silhueta mais solta para as mulheres, baseada nas formas da *Art Déco*.

²⁸⁰ Cf. Georgina O'Hara Callan, *Dictionary of fashion and Fashion Designers*, Thames & Hudson, Londres, 1998, p. 188.

alfaiataria²⁸¹; Gianni Versace (1946-1997) cuja mãe era modista²⁸²; ou Paco Rabanne (1934) cuja mãe era a costureira-chefe na divisão espanhola da Casa Balenciaga.²⁸³

Em relação ao ensino, Paulo Poiret leccionou em escolas de corte e costura, onde o seu contributo foi de extrema importância. Para além deste grande costureiro ter sido um dos maiores da História da Moda, tinha um talento nato como criador, tornando-se um dos fundadores, em 1927, da *Chambre Syndicale de la Couture* e também fundador da École d'Art Décoratif “*Martine*”, em Abril de 1911,²⁸⁴ tendo sido esta a primeira instituição de ensino na área da Alta-costura.

Em Portugal, a partir dos anos de 1930 também surgiram algumas escolas de corte e costura, como a *Escola de Corte, Costura, Bordados e Chapéus da Madame Justo*; a *Escola de Corte – Costura, Chapéus, Rendas e Bordados PAIXÃO*; e o *Instituto de Corte e Costura Ilda Nunes*, em Lisboa.

Terão existido, em Portugal nessa época, criadores de Alta-costura? A resposta afigura-se-nos negativa.²⁸⁵ Havia intérpretes que se deslocavam ao estrangeiro e depois copiavam os modelos que aí se criavam. Segundo as autoras Tereza Coelho e Maria Assunção Avillez, foi Anna Maravilhas que, durante décadas, “representava a Alta-costura portuguesa” e esta, que começou a frequentar os salões parisienses a partir de 1939, ao serviço da Casa Bobone, admitia que não tinha sido criadora. Quando assistia, em Paris, aos desfiles de Alta-costura, e como tinha boa memória, “era capaz de fixar [...], todos os pormenores que iam dar o ‘tom’ da estação”.²⁸⁶

A Candidinha, por sua vez, também participava em passagens de modelos dos mais “categorizados costureiros” espanhóis, franceses e italianos.²⁸⁷

Não havendo criadores, existiram, contudo, *ateliers* e até mesmo escolas que se dedicavam a ensinar a arte da “costura” e do “corte”, como veremos.

²⁸¹ Idem, *Ibidem*, p. 244.

²⁸² Idem, *Ibidem*, p. 248.

²⁸³ Idem, *Ibidem*, p. 196.

²⁸⁴ Cf. Paulo Morais-Alexandre, *A Moda e a Educação*, Biblioteca Escola Superior de Teatro e Cinema, Amadora, 2006, p. 15.

²⁸⁵ Cf. “Para Quando uma Alta costura Portuguesa?”, In: *Diário de Lisboa*, 5 de Abril de 1967, pp.21-22.

²⁸⁶ Tereza Coelho e Maria Assunção Avillez, *A Moda em Portugal nos últimos trinta anos*, Edições Rolim, Lisboa, 1987, p. 14.

²⁸⁷ Cf. “Para Quando uma Alta costura Portuguesa?”, In: *Diário de Lisboa*, 5 de Abril de 1967, p.21.

3.3.2.1. Escola de Corte, Costura, Bordados e Chapéus Madame Justo

Localizada em Lisboa, com sede na Rua de São Lázaro, 127, 1.º e 3.º, ministrava cursos em regime diurno e nocturno como verificamos no anúncio da fig.57. Considerava-se a escola “[...] mais frequentada e melhor do país”²⁸⁸. O anúncio realça ainda que a escola de Corte e Costura Madame Justo foi a “[...] primeira de todo o país[...]”, os cursos de “[...] corte de Alta-costura e chapéus [...]” eram dados “[...] sob a direcção e orientação técnica da Madame Justo [...]”.²⁸⁹ (fig.57)



Fig.57 – Anúncio à Escola de Corte, Costura Bordados e Chapéus M^{me}. Justo. In: *Voga*, nº 16, Janeiro de 1945, p. 8.

A revista *Voga*, nº 16 de Janeiro de 1945, apresentava na sua capa, Madame Justo a dar a primeira aula de bordados a uma aluna da sua escola, a quem a sorte favoreceu com uma máquina de costura «HUSQAVARNA»²⁹⁰, como se pode ver na figura 58.

²⁸⁸ Cf. In: *Voga*, nº 16, Janeiro de 1945, p. 8.

²⁸⁹ Idem, *Ibidem*.

²⁹⁰ HUSQAVARNA, empresa fundada em 1689, na Suécia, iniciou as suas actividades fabricando armas para o exército sueco, passando de seguida para máquinas de costura, fogões a lenha, máquinas de escrever, bicicletas e motos.



Fig.58 – Capa da revista *Voga*, nº 16 de Janeiro de 1945 – Madame Justo a dar a primeira aula de bordados a uma aluna da sua escola. In: *Voga*, nº16, Janeiro de 1945.

Nesta mesma revista é publicado um artigo intitulado *Uma Iniciativa interessante e de grande utilidade da escola* de “**CORTE, COSTURA, BORDADOS E CHAPÉUS Mme. JUSTO**”²⁹¹ onde se apresenta a escola, referenciando os cursos ali leccionados, a metodologia de ensino utilizada, bem como os objectivos a serem alcançados pelas alunas que frequentavam a escola.

O artigo dá ênfase, ainda, ao sorteio de uma máquina de costura «HUSQVARNA»²⁹², que seria oferecida pela escola às suas alunas. Neste sorteio esteve presente a directora da revista *Voga* a senhora D. Deolinda Paulo Sousa Gomes, que foi convidada para estar presente na mesa que presidia o dito sorteio. Esta iniciativa foi bastante elogiada, realçando o apreço por este tipo de iniciativa e também a utilidade e partido que as alunas poderiam retirar deste tipo de sorteio. A *Escola Madame Justo* ministrava o ensino através de um método

²⁹¹ Cf. In: *Voga*, nº 16, Janeiro de 1945, p. 29.

²⁹² Husqvarna - Fundada em 1689 na Suécia, a *Husqvarna* detém uma gama de produtos muito extensa que inclui tudo, desde máquinas profissionais a produtos para consumidores exigentes.

inconfundível²⁹³, trabalhando com moldes modernos, e por isso era considerada uma escola de topo e muito requisitada na época.²⁹⁴ (fig. 59 e 60)



Fig. 59 – Anúncio às máquinas de costura – HUSQVARVA, in: *Voga*, Janeiro 1945, nº 16, p. 12



Fig. 60 – Anúncio às máquinas de costura com Laura Alves – HUSQVARVA, in: *Voga*, Novembro 1945, nº 25, p. 3

²⁹³ A Escola Madame Justo considerava-se a melhor e o seu método através de cursos diurnos e nocturnos, permitia às alunas uma melhor escolha no seu horário. Sendo assim considerada uma aprendizagem melhor e mais eficaz. Era também uma escola que para além da Alta-costura das *toilettes*, passava pelos acessórios, os chapéus e os bordados, tornando-se numa escola completa no que se referia ao ensinamento da Alta-costura.

²⁹⁴ Cf. In: *Voga*, nº 16, Janeiro de 1945, p. 29-31.



Fig. 61 – Alunas da Escola Madame Justo com o júri que presidiu ao sorteio da máquina de costura. In: *Voga*, Janeiro 1945, nº 16, p. 29.



Fig. 62 – Alunas da Escola Madame Justo que assistiram ao sorteio da máquina de costura. In: *Voga*, Janeiro 1945, nº 16, p. 29.

3.3.2.2. Escola de Corte, Costura, Chapéus, Rendas e Bordados “PAIXÃO”

Localizada na Avenida Almirante Reis, 58, 3º Esq., em Lisboa, esta *Escola de Corte e Costura Paixão*, fundada em 1933, tinha como proprietária e directora Maria Cordeiro Gomes dos Santos Paixão. Intitulava-se uma escola que “[...] habilitava escrupulosamente [...]”²⁹⁵ raparigas que quisessem seguir o ofício de “[...] modista, professora e bordadoras”.²⁹⁶ A revista *Voga* recomendava esta *Escola Paixão* às raparigas, de modo a estas irem aprender e aperfeiçoar o ofício da costura, se fosse esse o seu interesse. (fig.63)



Fig. 63 - *Escola de Corte e Costura Chapéus, Rendas e Bordados PAIXÃO* – escola recomenda pela revista *Voga* devido à sua elevada categoria e profissionalismo. In: *Voga*, nº. 25, Novembro 1945, p. 3.

²⁹⁵ Cf. In: *Voga*, nº 25, Novembro de 1945, p. 3.

²⁹⁶ Idem, *Ibidem*.



Fig.64 - “Algumas das alunas do curso de dia da Escola de Corte, Costura, Chapéus, Rendas e Bordados Paixão, com a sua directora, Maria Cordeiro Paixão”. In: *Voga*, nº. 19, Julho de 1945, p. 21.

Os trabalhos realizados por esta escola diziam respeito essencialmente a: “[...] trabalhos em Alta-costura, bordados à mão e à máquina e rendas diversas [...]”²⁹⁷.

Uma das particularidades desta escola era o curso por correspondência, onde dava oportunidade a alunas de fora de Lisboa poderem frequentar os cursos.²⁹⁸

Esta escola tinha o hábito de realizar exposições com os trabalhos finais das alunas; por norma aconteciam no fim do ano lectivo.



Fig.65 - Festa de encerramento da exposição da **Escola de Corte Costura e Bordados Paixão** que decorreu em Abril de 1949. Contou com cerca trezentos trabalhos das alunas, que se distribuíram por várias técnicas, desde enxovais para noiva e bebé, rendas, bordados até aos vestidos simples e de Alta-costura. In: *Modas & Bordados*, nº. 1945, 18 de Maio de 1949, p. 20.

²⁹⁷ Cf. “É assim que funciona a Escola de Corte, Alta-costura, Rendas e Bordados Paixão”, In: *Modas & Bordados*, nº. 1977, 28 de Dezembro de 1949, p. 8.

²⁹⁸ Idem, *Ibidem*.



Fig.66 – Exposição dos trabalhos das alunas da Escola de Corte, Costura, Chapéus, Rendas e Bordados “PAIXÃO” – recepção das alunas à senhora D. Teolinda de Carmina e Mademoiselle Luiza Oliveira Carmona que representavam a distinta e querida senhora D. Maria do Carmo de Fragozo Carmona. In: *Voga*, Junho 1946, nº 32, p. 21.



Fig.67 - Artigo dedicado à **Escola de Corte, Alta-costura, Rendas e Bordados Paixão**, divulgação sobre a Escola e dos trabalhos executados, pela revista *Modas & Bordados*. In: *Modas & Bordados*, nº. 1977, 28 de Dezembro de 1949, pp. 8-9.



Fig.68 - Mais uma exposição realizada pela **Escola Corte e Bordados Paixão**, em Outubro de 1947, onde estiveram expostos os trabalhos finais das alunas. In: *Século Ilustrado*, nº. 512, 25 de Outubro de 1947, p. 18.

3.3.2.3. Instituto de Corte e Costura **ILDA NUNES**

Fundada em 1932, esta escola, localizada em Lisboa, no Largo da D. Estefânia, 8, 2º direito, tem a sua sede original na Av. Almirante Reis, 114, 1º direito.

A exposição realizada em 1944 no salão de festas de *O Século* demonstrou bem a importância dada a uma profissão que no Portugal dos anos 40 se ia dignificando. Lília Fonseca (1916-1991)²⁹⁹ que visitou esta exposição e sobre a qual publicou uma reportagem na *Modas & Bordados*,³⁰⁰ acentuou exactamente esse carácter ao afirmar que “não há profissões superiores ou inferiores – as pessoas é que as nivelam, pelo quilate o seu carácter e da sua cultura”³⁰¹. Dada a situação de crise que então se vivia ainda em plena guerra, a mesma autora constata que “é a legião (de mulheres) em busca de trabalho e os lugares a ocupar em diminuta

²⁹⁹ Lília da Fonseca (1916-1991) – Nasceu em Bengala, Angola, e faleceu em Lisboa. Maria Lígia Valente da Fonseca Severino, seu nome civil, pouco conhecido foi, mas o nome literário que adoptou chegou a ser, sobretudo na segunda metade do século XX. Destacou-se ainda por ter sido a primeira mulher que teve a coragem de concorrer às eleições legislativas para a Assembleia Nacional, em 1957, como candidata pela Oposição Democrática. Lília da Fonseca foi jornalista (começou em “A Província de Angola”) e escritora. Fundou o “Jornal Magazine da Mulher” (1950-56), em Lisboa, que dirigiu, e colaborou com numerosas publicações, como o “Século Ilustrado”, o “Mundo Português” e a “Seara Nova”. Publicou mais de trinta títulos, conquistou o prémio João de Deus em 1960 e em 1963, e a colecção “Carrocel”, que dirigiu, teve o apoio da Fundação C. Gulbenkian. Fundou ainda o Teatro de Branca Flor, em 1962, de fantoches, com peças e bonecos também de sua autoria.

³⁰⁰ Cf. In: *Modas & Bordados*, 10 Novembro 1943, p. 7.

³⁰¹ Cf. Maria Alice Pinto Guimarães. *Saberes, Modas & Pó-de-Aroz. Modas & Bordados. Vida Feminina* (1933-1955), Livros Horizonte, Lisboa, 2008, p. 115-116.

escala”,³⁰² e são empreendimentos como este que ajudam a resolver o problema do desemprego feminino. Indagada sobre o número de alunas do instituto é a própria Ilda Nunes que responde: “contam-se por milhares desde que fundei o Instituto [...] Muitas são hoje professoras de corte, outras têm *atelier* montado e ainda outras não dão os seus vestidos e chapéus a fazer fora, porque são mestras no assunto”³⁰³.

Em 1951, o *Jornal Magazine da Mulher* publicou um artigo sobre uma exposição dos trabalhos executados pelas alunas deste estabelecimento de ensino. Nesta exposição foram apresentados diversos tipos de trabalhos, “[...] desde rendas primorosas aos bordados tanto à máquina como à mão em todas as suas modalidades – o branco, o crivo, o *richelien*, o matiz etc. – e aos inúmeros pontos de fantasia”³⁰⁴.

As escolas mencionadas são algumas das muitas que existiam na época. No decorrer da nossa investigação deparamo-nos com alguns anúncios a outras escolas de corte e costura e interpretámos que seriam pequenas e que se deveriam basear em manuais e nos ensinamentos adquiridos através das grandes escolas de corte e costura. De facto, as *Escola de Corte e Costura Madame Justo* e a *Escola de Corte e Costura Paixão*, eram as que tinham uma maior publicidade e ambas eram frequentemente publicitadas nos periódicos mais relevantes da época sobre a matéria, *Eva*, *Modas & Bordados* e *Voga*. O Instituto de Corte e Costura Ilda Nunes também era anunciado mas em menor escala.

³⁰² Cf. *In: Modas & Bordados*, 10 Novembro 1943, p. 7.

³⁰³ Cf. *In: Modas & Bordados*, 28 Junho de 1944, p. 11.

³⁰⁴ Cf. *In: Jornal Magazine da Mulher*, nº 14, Agosto 1951, p. 26.



Fig.69 - “Uma Exposição, um Instituto e uma Arte”, In: *Modas & Bordados*, nº. 1690, 28 de Junho de 1944, pp. 8-9.



Fig.70 - “Instituto de Corte Ilda Nunes”, In: *Modas & Bordados*, nº. 1939, 6 de Abril de 1949, p. 20.

O artigo acima apresentado, refere-se a exposição realizada, em 1949, dos trabalhos concebidos pelas alunas do *Instituto de Corte Ilda Nunes*. Estas exposições eram frequentes; regra geral, decorriam no fim dos cursos, sendo expostas *toilettes* confeccionadas pelas alunas

durante a sua formação. As *toilettes* variavam entre vestidos para criança, a vestidos de passeio para senhora, até *toilettes* de noite e cerimónia.

3.3.3. Publicações sobre diferentes Métodos de Corte e Costura

Conscientes das potencialidades deste mercado, as editoras optaram por traduzir alguns dos mais significativos manuais franceses, como o da autoria da filha do fundador da escola Guerre-Lavigne, e sua sucessora na direcção daquela instituição, Alice Guerre, *Méthodo de Corte: ou a maneira de qualquer senhora fazer, por suas mãos, todo o seu vestuário*.³⁰⁵

Começaram também a ser publicados manuais de génese portuguesa como o *Método de Corte: A Arte e a Técnica de cortar e provar o vestuário feminino e infantil* de Fernando Baptista de Oliveira³⁰⁶, autor de uma extensa bibliografia na área, da qual se destaca ainda *A Arte e Coser e Bordar*; passando por obras bem mais simples como *Corte e Costura* de Libânia da Fonseca Ranito, publicada sob o pseudónimo afrancesado de Madame Ainabil,³⁰⁷ podendo ainda ser citado o livro de Silvina Rosária Rodrigues – *Método de Corte “SIVA”*³⁰⁸, entre muitos outros.

Após a nossa pesquisa relativa às diferentes publicações existentes sobre “Corte e Costura”, considerámos interessante para o estudo efectuar uma breve análise e síntese relativa a esse mesmo levantamento. A apresentação desta análise será tratada de forma cronológica, através de um quadro, que será constituído por: título da obra, datação, autor e síntese do conteúdo da obra mais relevante para o nosso estudo que se encontra em anexo. (ver Cf: Anexo 1 - **Quadro do Levantamento das publicações sobre “Corte e Costura”**)

Nesta época, estas publicações eram uma mais-valia para muitas costureiras, pois a sua classe era muito numerosa, sendo na sua maioria constituída por pessoas sem recursos, pessoas que viviam do seu trabalho de todos os dias, sem meios e sem tempo para frequentar escolas cuja aprendizagem era sempre cara. Daí a existência de manuais, publicações e auxiliares de modo a dar os conhecimentos necessários às senhoras para executarem a sua própria indumentária e outras para adquirirem mais competências de modo a exercerem com qualidade o seu ofício de costureira/modista.

³⁰⁵ Cf. Madame Alice Guerre – *Méthodo de Corte: ou a maneira de qualquer senhora fazer, por suas mãos, todo o seu vestuário*, Empresa Literária Universal, Lisboa, [1909].

³⁰⁶ Cf. Fernando Baptista de Oliveira, *Método de Corte: A Arte e a Técnica de cortar e provar o vestuário feminino e infantil*, Editorial O Século, Lisboa, 1955.

³⁰⁷ Cf. Madame Ainabil (Libânia da Fonseca Ranito), *Corte e Costura*, Porto Editora Ltª, Porto, s.d.

³⁰⁸ Cf. Silvina Rosária Rodrigues, *Método de Corte*, Escola Normal de Corte «Siva», Lisboa, 1957.

Podemos constatar através da análise destas obras, que a forma de “tirar as medidas” era uma noção imprescindível a ter bem ciente, daí que constituísse sempre o primeiro capítulo. As autoras destes manuais entendiam que o “corte por medida” era uma das bases mais sólidas e consistentes para bem se aprender a cortar, além de ser considerado mais fácil e de se obter melhores resultados para o fim em vista.³⁰⁹



Fig.71 – Esquema de como tirar medidas utilizado na Escola Normal de Corte “SIVA”. In: *Método de Corte “SIVA”*, p.15.

Começam por dar a conhecer as noções básicas de geometria, atribuindo assim o nome a cada linha distinta, de modo a que o aluno mais tarde, com os conhecimentos obtidos, pudesse identificá-las quando estivesse a desenhar com o giz, para de seguida proceder ao corte da peça.

Era importante que o aluno retivesse que o corpo do homem e da mulher, embora semelhantes, possuem na verdade algumas diferenças. Era igualmente importante ter bem presentes os conhecimentos de como tirar as medidas a uma senhora, pois não é da mesma forma que se tiram a um homem.

Um instrumento de trabalho de grande importância para esta actividade era o ferro de engomar, pois à medida que o trabalho ia sendo executado devia-se assentar as costuras, os vieses e os debruns para que todo o trabalho resultasse na máxima perfeição. As guarnições, quase sempre no mesmo tecido aplicado, os bordados perfeitíssimos, o corte invulgar e

³⁰⁹ Cf. Madame Louise Valmier, *Método de Corte Sistema Francês – Método prático de cortar toda a qualidade de vestuário para senhoras e crianças*, Livraria Civilização, Porto, 1951, p. 7.

perfeito, faziam de um vestido aparentemente simples um modelo de bom gosto e de grande elegância.

Na sequência desta análise, destacamos a obra de Fernando Baptista de Oliveira, o qual dedica a sua obra³¹⁰ a todas as senhoras portuguesas, e em especial à mocidade feminina escolar. Refere ainda tratar-se do resultado de 11 anos de ensino de corte e de contínua investigação no que diz respeito aos métodos de corte, teóricos e práticos³¹¹. O autor termina a sua apresentação afirmando que a publicação não tem como “[...] finalidade de explicar como se podem cortar algumas peças de vestuário, mas sim ensinar a cortar com perfeição todos os trajes femininos de todas as épocas”³¹².

Após a reflexão no que diz respeito à apresentação da obra feita pelo autor e o prefácio, escrito pelo mesmo, podemos concluir com base nas suas afirmações, que Fernando Baptista de Oliveira fundou em Portugal uma escola de corte na qual leccionou durante 9 anos um método de corte, que, não sendo da sua autoria, foi por ele modificado e adaptado ao corpo da senhora portuguesa³¹³.

Segundo o autor, o estudo da indumentária leva-nos a concluir que os únicos processos e métodos de corte que contribuíram para o desenvolvimento da arte, no vestuário feminino ocidental, foram os europeus, e essa antiga e cada vez mais essencial arte, continua a ser as características da qualidade das modas nascidas no coração da Europa.

O corte do vestuário feminino pode dividir-se, metodicamente, em duas partes: a teoria e a técnica. A teoria determina, por meio de medidas, a adaptabilidade do vestuário ao corpo e uma teoria mal fundamentada ou pouco rigorosa origina erros de corte que só podem ser supridos (quando podem) com emendas trabalhosas, feitas nas provas do vestuário por meio de “habilidade” ou de “arte natural de provar”.

Alguns métodos explicam parcialmente os processos técnicos de cortar o vestuário à medida que vão expondo a teoria, ensinando, assim, a concluir com rapidez, no princípio dos estudos, o molde de uma ou outra peça de vestuário, o que não deixa de ser estimulante e prático. Na opinião do autor, é preferível conhecer bem a teoria do corte antes de se estudar a sua técnica

³¹⁰ Cf. Fernando Baptista de Oliveira, *Método Universal de Corte, Vestuário de Senhora e de Criança*, Bertrand Irmãos Ltdª., Lisboa, 1945.

³¹¹ Idem, *Ibidem*, p. 5.

³¹² Idem, *Ibidem*.

³¹³ Idem, *Ibidem*, p. 6.

e por isso neste livro se ensinam separadas. A técnica do corte define, por meio de regras e processos científicos, as características ou os feitios peculiares que distinguem, uma da outra, duas ou mais peças do mesmo tipo de vestuário.

Dedicado também à mocidade feminina, esta publicação visa segundo o autor, realizar um estudo sobre o corte do vestuário, tendo em consideração o seu aspecto artístico. É imprescindível saber-se traçar rigorosa e rapidamente o molde de um figurino. Os tecidos, as cores, a forma e feitios do vestuário são os principais elementos da indumentária.

Também relevantes, foram algumas das publicações, editadas por modistas francesas, onde reuniam o conjunto dos seus trabalhos como modistas de Alta-costura francesa e onde partilhavam os seus conselhos, aliados a um método de corte simples e aperfeiçoado. Fornece o conhecimento das regras essenciais para a execução perfeita de qualquer trabalho de costura. Através destas publicações pode-se transformar alguns vestidos, aproveitando os considerados “caídos em desuso”, um sem número de coisas que não valeria a pena ou não se desejaria mandar fazer na modista.

Da mesma forma, chamamos a atenção para o trabalho de ilustração que todas estas obras revelaram e que representam autênticas obras de ilustração pela minúcia e cuidado dos desenhos. Desta forma, destacamos a obra *O Corte sem Mestre* de Lília da Fonseca. Apresenta na capa a ilustração de uma figura feminina, exibindo um panejamento, dando a ilusão de vestido, de onde é lançada uma fita envolvendo num pequeno quadrado o título da obra. Mais a baixo encontra-se representada uma tesoura, objecto utilizado na arte da costura. O tipo de grafismo da publicação é cuidado e pormenorizado, dando um aspecto de classe a todo o grafismo da capa e a toda a obra.

Verificámos que esta publicação teve ao longo dos anos algumas edições - certamente devido à sua procura pelas leitoras portuguesas -, mas é importante referir que manteve desde o início o mesmo tipo de grafismo na capa. As únicas alterações de realce que se verificaram foram no que se refere à cor do fundo da capa: o primeiro volume contou com fundo em tom amarelo e o segundo volume contou com o fundo em tom azul, como se pode observar nas figuras abaixo (figs.72 e 73).



Fig.72 - Capa da publicação “O Corte sem Mestre – I Volume” de Lília da Fonseca, de 1951.



Fig.73 - Capa da publicação “O Corte sem Mestre – II Volume” de Lília da Fonseca, de 1956.

O primeiro volume teve como desenhador Mário dos Remédios – constatámos, com o decorrer da investigação, a presença do seu nome como sendo um dos membros do júri das *Festas das Costureiras*.

O detalhe e requinte do desenho nesta publicação não fica pela capa; a ladear a palavra “introdução”, que podemos ver nas figs.74 e 75, encontra-se a representação de duas figuras femininas a exercerem o ofício da costura. Através de uma observação mais atenta, podemos verificar que ambas as figuras parecem exibir um traje do século XIX, parecendo mesmo tratar-se de traje Império (fig. 76). A justificação que apresentamos, recai sobre a representação do mobiliário - as cadeiras e as mesas – cujas linhas apontam para essa época. As figuras femininas desenhadas estão ambas a executar uma tarefa relacionada com o ofício da costura, sendo que, a figura do lado esquerdo (fig.77) parece ter à sua frente uma pequena roca para fiar um fio de algodão, seda ou linho, e a figura do lado direito (fig.78) parece estar a bordar uma pequena peça têxtil.



Fig.74 e 75 – Ilustração da página da Introdução, onde verificamos no cimo da página uma ilustração de vários elementos relacionados com o ofício da costura, tais como, o esquadro, a fita métrica, o dedal, a tesoura, o dedal, a agulha e linha e por fim uma figura feminina que serve de referência para tirar as medidas. Autor dos desenhos: Mário Remédios. In: *O Corte sem Mestre* de Lília da Fonseca, 1942, p. 7.

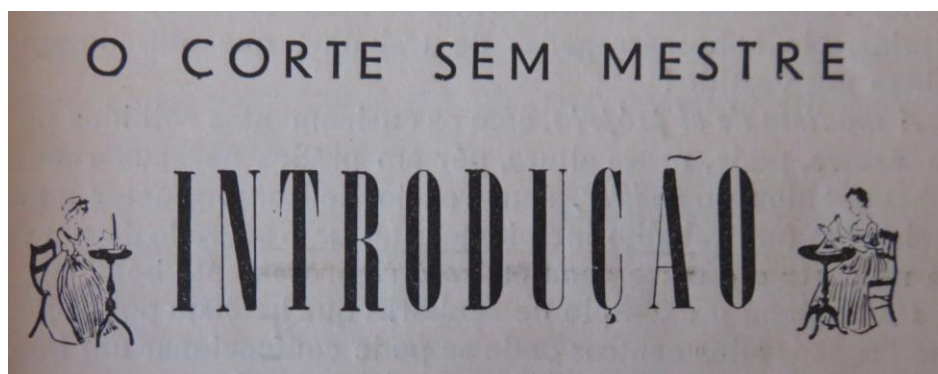


Fig.76 – Ilustração que representa as duas figuras femininas a ladearem a palavra “INTRODUÇÃO”. Autor dos desenhos: Mário Remédios. In: *O Corte sem Mestre* de Lília da Fonseca, 1942, p. 7.



Fig.77 e 78 – Figuras femininas a executarem o ofício da costura em que a primeira parece ter uma roca à sua frente e a segunda parece estar a bordar. Autor dos desenhos: Mário Remédios. In: *O Corte sem Mestre* de Lília da Fonseca, 1942, p. 7.

Devido ao magnífico trabalho de ilustração algumas destas publicações apresentam, não quisemos deixar de exibir algumas das suas esplêndidas capas, onde se representam luxuosas e distintas *toilettes* da época.

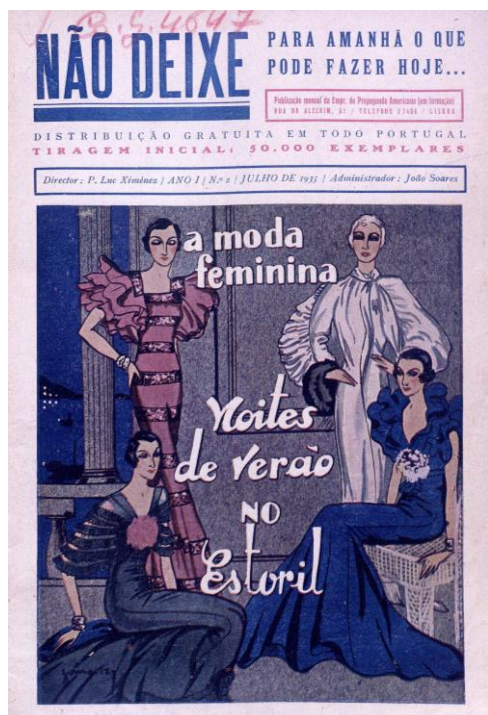


Fig.79 – Capa da publicação “*Não deixes para amanhã o que podes fazer hoje...*”, representa a moda feminina com *toilettes* de 1935 – Noites de verão no Estoril.



Fig.80 – Capa da publicação “*Novo método de Corte – ao alcance de todos*”, do autor A. Areal, Edições ASA, 1956. Representa na capa figura feminina exibindo indumentária dos anos 50.



Fig.81 – Capa da publicação “*Corte e Costura*” de Madame Ainabil, de 195

3.4. A Moda Feminina durante e depois da Guerra – As influências estrangeiras em Portugal

O século XX é considerado, frequentemente, como o “século da moda”. Este facto deve-se também ao período anterior que serviu de transição, a centúria de oitocentos. Não é nosso propósito tratar da moda de oitocentos até aos nossos dias, mas considerámos relevante mencionar que foi nesta altura que ocorreram grandes transformações na indumentária, de forma a chegar à moda contemporânea, que é mote do nosso estudo. Foi assim que começaram a criar as condições essenciais para que o vestuário e o traje se modificassem segundo a influência das regras da Moda.³¹⁴

O presente capítulo aborda questões relativas à contextualização histórica do vestuário em Portugal no período do Estado Novo, mais especificamente, o pós-guerra (1945-1974). Consequentemente, a influência estrangeira que a moda nacional recebeu é considerada pertinente ser citada como forma de evidenciar o desenvolvimento dos métodos e técnicas que a Alta-costura portuguesa sofreu.

Referenciar a moda estrangeira, nomeadamente a parisiense, é fundamental para a compreensão e prosseguimento do estudo. É importante ter em conta que a inspiração das costureiras portuguesas surgia através da moda parisiense, como já referido, chegando a ser copiados os modelos dos grandes costureiros estrangeiros, através das *toiles* – moldes em tecido dos vestidos estrangeiros a serem confeccionados.

Assim sendo, apresentar-se-á um panorama da evolução do vestuário e das suas técnicas em função dos acontecimentos socioculturais que ocorreram no estrangeiro. – referimo-nos em particular à Segunda Guerra Mundial e a todas as mudanças que se desenvolveram a partir deste trágico acontecimento e/ou que com ele se relacionaram.

Iremos fazer referência, ao longo deste capítulo, de alguns historiadores conceituados, estrangeiros e nacionais, que desenvolveram os seus estudos sobre a evolução da moda, tornando-se assim uma referência para a questão.

³¹⁴ Cf. Paulo Guinote, *Quotidiano Feminino 1900-1940*, Departamento de Património Cultural, Lisboa, 2001, p. 133.

Primeiro que tudo, considerámos adequado compreender o termo “moda”. Para os historiadores da moda, como François Boucher³¹⁵ ou James Laver³¹⁶, a reprodução e os primeiros princípios do que podemos chamar de “moda” começou a manifestou-se durante o Renascimento, contudo, estes dois autores, destacam que a moda feminina apenas tenha começado a ocorrer apenas no século XIX.

Desta maneira, François Boucher divide a evolução da indumentária em três grandes fases, sendo, numa destas, evidenciada a época de origem da moda. A primeira estende-se da Antiguidade ao século XIV. Nessa fase, o vestuário sofreu poucas mudanças e não havia carácter nacional definido em todas as classes. A segunda fase situa-se entre o século XIV e XIX, quando a indumentária se tornou curta e ajustada e se começa a desenvolver industrialmente. A partir do século XIX, o vestuário começou a adquirir um carácter pessoal e nacional, e começou a sofrer variações constantes, momento em que começa a surgir a moda. A terceira fase, refere-se à apresentação do vestuário cada vez menos pessoal e mais internacional, referimo-nos, sobretudo, ao século XX.

Da mesma forma, James Laver faz um estudo acerca dos trajes e materiais utilizados na evolução da indumentária do mundo ocidental, evidenciando a mudança nas linhas dos vestuários no final do século XVIII e início do século XIX, quando os *paniers*³¹⁷ e os espartilhos foram abolidos. Além disso, o autor também assinala a importância da Revolução Industrial, principalmente a partir de meados do século XIX, com as novas tecnologias e com as potencialidades que estas proporcionaram à moda enquanto indústria.

Todavia, outros autores consideram que a moda surgiu no século XV. O filósofo Gilles Lipovetsky, por exemplo, defende que o aparecimento da moda no vestuário está relacionado com o desenvolvimento dos centros urbanos no final da Idade Média, conforme a diferença do traje masculino e feminino.³¹⁸ No que diz respeito à história da moda Ocidental, o autor

³¹⁵ François Boucher, historiador de moda e responsável pela Fundação União das Artes do vestuário (Union Française des Arts du Costume – UFAC)), em 1948, com objectivo de criar um museu do traje. Em 1981, esta Fundação funcionou com a colaboração da União Central de Artes Decorativas (Union Centrale des Arts Décoratifs (UCAD)), dando lugar ao nascimento do Museu da Moda e do Textil em Paris (Musée de la Mode et du Textile). Em 1965, Boucher publicou a primeira edição do seu livro, *Histoire du costume en Occident des origines à nos jours*, livro que é uma referência na História da Moda.

³¹⁶ James Laver (1899-1975), historiador inglês de moda. Foi curador no Victoria & Albert Museum em Londres.

³¹⁷ Os *paniers* eram saias de baixo pendendo sobre círculos de madeira, vime ou metal, em forma de domo ou cúpula. Surgiram à volta de 1718-20 e, sobre diversas formas, permaneceram em uso até à Revolução Francesa.

³¹⁸ Cf. Gilles Lipovetsky, trad. Regina Louro, *O Império do Efêmero – A moda e o seu destino nas sociedades modernas*, D. Quixote, Alfragide, 2010, p. 31.

propõe três fases: a primeira fase, do século XIV ao XIX, que corresponde à fase inicial da moda na qual as mudanças estão mais no adorno do que na estrutura da indumentária. Assim, as variações da indumentária estavam também relacionadas com a posição social, sendo as principais relações socioeconómicas as trocas internacionais, e o desenvolvimento da fabricação do têxtil manual. A segunda fase corresponde da segunda metade do século XIX à década de 60. Parte desta fase corresponde ao período do nosso estudo, a qual é caracterizada pela desigualdade na aparência dos sexos. Assim, ocorrem no vestuário feminino as transformações mais significativas da moda, nomeadamente, na forma/estrutura dos trajes. Consequentemente, nesta época, a moda passa a ser sinónimo de moda feminina, ou seja, todo o *glamour* e elegância estava presente na moda, destacando-se assim a Alta-costura e a confecção industrial, características da moda opostas.

Neste contexto, destacam-se assim duas características: a Alta-costura e a Confecção Industrial.³¹⁹ A terceira e última fase inicia-se em meados do século XX, especialmente entre as décadas de 50 e 60, em que novas criações interferem na expressão da indumentária, desaparecendo, de certa forma, a Alta-costura, reflectindo assim, uma mudança de valores e de posição social.

O sociólogo e filósofo da moda Gilles Lipovetsky definiu como “século da moda” o período que vai da fundação da Casa Worth³²⁰, cerca de 1860, à morte de Christian Dior, em 1957. É este o período do nascimento, crescimento e triunfo da Alta-costura. A Alta-costura forneceu as ideias, abriu caminhos e tornou-se portadora do novo.³²¹ Com a Alta-costura surge a organização da moda tal como ainda hoje a conhecemos, pelo menos nas suas grandes linhas: renovação sazonal, apresentação de colecções por manequins vivos e, sobretudo, uma nova vocação reforçada por um novo estatuto social do costureiro.³²²

Entre os estudos apresentados, observa-se que a teoria do historiador François Boucher ajusta-se com a do filósofo Gilles Lipovetsky. Porém, Lipovetsky defende o aparecimento da moda no século XV, enquanto Boucher propõe que o aparecimento da moda tenha ocorrido somente

³¹⁹ Idem, *Ibidem*, p. 94.

³²⁰ Casa Worth, fundada pelo costureiro Charles Worth (1825-1895), considerado como o "Pai da alta-costura" e dos desfiles de moda com modelos. Foi um costureiro inglês do século XIX.

³²¹ Cf. Giorgio Riello, trad. Carlos Aboim de Brito, *História da Moda, da Idade Média aos nossos dias*, Texto e Grafia, Lisboa, 2013, p. 99.

³²² Cf. Gilles Lipovetsky, trad. Regina Louro, *O Império do Efêmero – A moda e o seu destino nas sociedades modernas*, D. Quixote, Alfragide, 2010, p. 107.

no século XIX, quando esta adquire um carácter mais pessoal e individualizado, como dissemos.

Roland Barthes, em 1967, realiza um trabalho para a área da moda de grande importância, intitulado *O sistema da moda*. O estudo foca-se numa análise estrutural do vestuário feminino, baseada na ciência geral dos signos, a semiologia (semântica) de Saussure. Em *O sistema da moda*, Barthes efectua a tradução do vestuário para a linguagem, tal como é descrito pelas revistas de moda. Para o semiólogo, três tipos de vestuários podem ser identificados: o *vestuário imagem*, que pode ser fotografado ou desenhado e que corresponde à sua estrutura plástica; o *vestuário escrito*, transformado em linguagem, corresponde à sua estrutura verbal; e o *vestuário real*, relacionado com a estrutura tecnológica, a qual é associada às acções de fabrico, ou seja, uma estrutura que se constitui ao nível da matéria.³²³

Os vestuários relacionam-se com usos e costumes pertencentes a uma época e reflectem as mudanças históricas, económicas e sociais. Tanto o vestuário como os adornos são resultantes das perspectivas criativas destas culturas, caracterizadas por técnicas, rituais, costumes, significados próprios.

Charles Worth (1825-1895) foi o primeiro costureiro a introduzir mudanças incessantes de formas, tecidos e adornos; a abalar, a uniformidade das *toilettes* a ponto de chocar o gosto público e de poder reivindicar uma “revolução” na moda atribuindo-se à crinolina³²⁴, que, até então, tinha um aspecto desconfortável, uma forma mais agradável, alisando a parte da frente das saias e franzindo o tecido atrás. O costureiro, após séculos de se encontrar num plano secundário, tornou-se um artista moderno, cuja lei imperativa é a inovação. É neste contexto que a moda vai identificar-se cada vez mais com a profusão criativa da Alta-costura: antes de 1930, as grandes casas, em Paris, apresentavam em cada estação ricas colecções de 150 a 300 novos modelos³²⁵, e nos anos 50, quando o número médio variava ainda entre 150 e 200³²⁶, criavam-se em Paris cerca de 10000 protótipos por ano.³²⁷

³²³ Cf. Roland Barthes, trad. Maria de Santa Cruz, *O Sistema da Moda*, Edições 70, Lisboa, 2015, p. 19-22.

³²⁴ Crinolina - era uma armação usada sob as saias para lhes conferir volume. Foram usadas de 1852 a 1870. Eram inicialmente feitas artesanalmente, com crinas de cavalo trançadas (vem daí o seu nome) mas, a partir de 1855 passaram a ser produzidas pela indústria, utilizando tirantes e finos arames de aço.

³²⁵ Cf. Gilles Lipovetsky, trad. Regina Louro, *O Império do Efêmero – A moda e o seu destino nas sociedades modernas*, D. Quixote, Alfragide, 2010, p. 108.

³²⁶ Idem, *Ibidem*

³²⁷ Idem, *Ibidem*, pp. 107-108.

O aparecimento da Alta-costura fica ainda marcado, em 1865, pelo aparecimento da *tournure*,³²⁸ introduzida por Worth. Esta, basicamente, veio substituir a crinolina, a qual após deslizar para a parte de trás da saia, deixando a frente mais direita, desapareceu no final da década de 1860. O papel de Worth é fulcral na definição do vestuário feminino do final do século XIX, e ele é recordado como o primeiro costureiro a apresentar colecções de Verão e de Inverno, a utilizar manequins ao vivo e a vender os seus moldes em papel para o mercado exterior. Em 1870 este inglês tinha 1200³²⁹ costureiras a trabalhar para ele, que faziam centenas de vestidos por semana.³³⁰

Desde o princípio do século XX, certos grandes costureiros admiraram e conviveram com artistas modernos: Poiret foi amigo de Picabia, Vlaininck, Derain e Dufy; Chanel estava ligada a P. Reverdy, Max Jacob, Juan Gris, realizou o guarda-roupa para a Antígona de Cocteau, sendo os cenários de Picasso e a música de Honegger; as colecções de Schiaparelli são inspiradas pelo Surrealismo.³³¹

Em Portugal, o regime ditatorial imposto durante o Estado Novo acabou por afastar os círculos de intelectuais portugueses do estrangeiro, uma vez que a censura e o próprio modelo de governação imposto, acabava por fechar o país ao exterior. Esta fase condicionou bastante a produção da Moda em Portugal e atrasou o ritmo da confecção portuguesa quando comparada com o resto da Europa. Mais tarde, a abertura – ainda que condicionada – a que se assistiu na década de 60, com a tomada de posse do governo por Marcelo Caetano, permitiu que os portugueses tivessem contacto com algumas referências da moda estrangeira, como por exemplo, a moda britânica, a francesa e a americana.

A moda, tanto masculina como feminina tinha um impacto pouco imediato para além das classes mais favorecidas. Os modelos de vestidos apresentados nos desfiles de moda organizados pelas principais casas, exclusivamente frequentadas por senhoras da alta sociedade, eram posteriormente confeccionados por mãos de costureiras particulares e de grandes casas de costura a partir de *toiles*,³³² compradas nas grandes casas de moda

³²⁸ *Tournure*, termo em francês para “anquinhos”, acessório da indumentária feminina no século XIX, substituindo assim as antigas crinolinas.

³²⁹ Cf. Cristina L. Duarte, *O que é Moda*, Quimera, s.l., 2004, p. 24.

³³⁰ Idem, *Ibidem*.

³³¹ Cf. Gilles Lipovetsky, *O Império do Efêmero – A moda e o seu destino nas sociedades modernas*, trad. Regina Louro, D. Quixote, Alfragide, 2010, p. 109.

³³² É nome dado aos moldes especiais que os costureiros franceses vendiam às modistas e costureiras portuguesas.

parisienses. As revistas que promoviam as modas e os modelos de vestidos eram igualmente dirigidas a uma elite, nomeadamente feminina que tinha acesso às revistas especializadas e dominava a sua leitura.³³³

Não é surpresa constatar como a moda foi influenciada pelos valores culturais e económicos da sociedade na procura da elegância e da beleza. Mesmo a austeridade com que se apresentou durante a Segunda Guerra Mundial foi inspirada nas fardas militares e seus materiais, enquanto a década de 50 ficou famosa pelo luxo e pelo requinte dos tecidos e dos acessórios, os quais tiveram em Dior o seu expoente máximo.

A chamada “idade de ouro” da moda moderna, centrada na década de 60, tinha como ponto-chave a Alta-costura parisiense, como que um gabinete de novidades, um pólo mundial de atracção e de imitação quer na confecção, quer na pequena costura. Sem dúvida, nessa altura as casas de Alta-costura continuam a apresentar em Paris as suas sumptuosas criações bianuais perante a imprensa internacional usufruindo ainda de um renome que se traduz num volume de negócios em constante expansão.³³⁴

³³³ Cf. José Mattoso (coord.) Vítor Sérgio Ferreira, *História da Vida Privada em Portugal - Os nossos dias*, Círculo de leitores e Temas de debates, s.l., 2011, p. 254.

³³⁴ Cf. Gilles Lipovetsky, trad. Regina Louro, *O Império do Efémero – A moda e o seu destino nas sociedades modernas*, D. Quixote, Alfragide, 2010, p. 145.

3.4.1. Moda Feminina durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945)

Apesar do período de estudo por nós escolhido tratar-se da moda em Portugal no pós-guerra (1945-1974) e as mudanças que esta sofreu após o conflito, considerámos pertinente fazer uma breve síntese sobre a moda durante a Segunda Guerra Mundial, de forma a servir de ponte para o desenvolvimento do nosso estudo, compreendendo assim, as mudanças que ocorreram na indumentária feminina desde o início do conflito. Desta forma, é com a Segunda Guerra Mundial que a indumentária feminina assume um estilo militar, com as mulheres a adoptarem fatos de alfaiate, o chamado *tailleur*, linhas mais simples, tornando assim a indumentária feminina mais simples de vestir, o que permitia que a mulher não despendesse tanto tempo a arranjar-se.

Com a escassez de materiais, as mulheres dos anos 40 aprenderam a reciclar e a reutilizar tudo. Estes princípios estiveram também eles presentes em Portugal, como irá ser abordado mais à frente neste ponto. É importante frisar que, mesmo não tendo participado na Segunda Guerra, existiam, contudo, em Portugal limitações e restrições no que diz respeito ao vestuário feminino e também à obtenção dos materiais que tendiam a escassear.

Na abordagem deste tema iremos ter em consideração algumas publicações, particularmente: *A Moda em Portugal 1914-1959* de Valter Carlos Cardim, *Lisboa uma cidade em tempo de Guerra* de Margarida Magalhães Ramalho, *A Moda no século XX* de Valerie Mendes e Amy de la Haye, e a *A Roupas e a Moda* de James Laver. Outras publicações também foram tidas em conta, mas estas revelaram-se essenciais. Foram, também, tidos em atenção os periódicos da época, com o intuito de analisar fontes coesas que nos permitissem documentar o tema em análise.

Poder-se-ia pensar que a Guerra e a Alta-costura não combinam, visto uma representar a destruição do mundo e a outra a criação da beleza e da elegância. No entanto, foi na moda, que a resistência dos franceses encontrou a sua expressão natural. Por mais que o material fosse escasso e a legislação severa, as francesas tinham o privilégio de serem as mulheres mais bem vestidas do mundo, até mesmo durante a Segunda Guerra Mundial.³³⁵ Apesar de tidas as advertências, elas criaram um estilo altamente extravagante e comprovaram assim a sua autonomia. Enquanto no resto do mundo as mulheres se julgavam no dever de se vestir de forma discreta e modesta, as francesas davam nas vistas usando o batom vermelho-sangue e

³³⁵ Cf. Charlotte Seeling, *Moda – O século dos estilistas 1900-1999*, 2000, Konemann, s.l., p. 197.

roupas coloridas, de preferência em tons de azul e vermelho – as cores da bandeira francesa – como reforço da moral e da resistência.³³⁶

Durante o período das hostilidades, a produção de tecidos voltou-se para fins relacionados com a guerra. Os fornecimentos de lã eram requisitados para a produção de milhões de uniformes, e a seda era usada na produção de pára-quadras, mapas e bolsas de pólvora. Para garantir o fornecimento dos tecidos para o vestuário civil, eram, muitas vezes, feitos de viscose e *nylon*. Ao longo de toda a década de 1930, a gigantesca têxtil americana *Du Pont* pesquisara a manufatura de uma nova fibra sintética, feita inteiramente de fontes minerais. Em Outubro de 1938, a companhia anunciou, numa página inteira do *New York Herald Tribune*, a introdução do *nylon*. Inicialmente, o contributo mais importante dessa fibra foi para o fabrico de meias – as meias de nylon foram apresentadas ao público americano em Maio de 1940 – e, após satisfazer as necessidades do tempo de guerra, foi desenvolvida como tecido de manutenção fácil para o vestuário e roupa interior.³³⁷

Quando o ambiente da Segunda Guerra Mundial se começou a sentir, tornou-se óbvio, em Paris, que a silhueta da moda estava a começar a modificar-se, reflectindo-se depois no resto da Europa.³³⁸

Durante a guerra, sem o apoio e a influência de Paris, que se encontrava isolada, os industriais norte-americanos decidiram seguir por uma campanha de promoção da moda americana, e nomes como Norman Norell (1900-1972)³³⁹, e Claire McCardell (1905-1958)³⁴⁰, desenvolveram um estilo pioneiro assente no *sportswear* e nas formas práticas e minimalista, que conhecem o seu apogeu. Quando em 1942 a *War Production Board* (WPB) impôs limites ao uso de determinados têxteis, exigidos pelo esforço da guerra, em especial a lã e a seda, McCardell voltou a sua atenção para o algodão, para produzir uma série de roupa atractiva, feminina, confortável, com um *design* fácil de usar, incluindo roupa de praia.³⁴¹

³³⁶ Idem, *Ibidem*.

³³⁷ Cf. Valerie Mendes e Amy de la Haye, *A Moda do Século XX*, Martins Fontes, São Paulo, 2003, p. 101.

³³⁸ Cf. James Laver, *A Roupas e a Moda*, Companhia das Letras, São Paulo, 2002, p. 246.

³³⁹ Norman Norell (1900-1978) nome original Norman David Levinson, mas conhecido por Norman Norell, costureiro americano. Conhecido pelas suas elegantes *toilettes* de cerimónia e *tailleurs*.

³⁴⁰ Claire McCardell (1905-1958) costureira americana na área do *ready-to-wear*. Também conhecida pela criação da roupa desportiva.

³⁴¹ Cf. Cristina L. Duarte, *O que é Moda*, Quimera, s.l., 2004, p. 53.

Em Inglaterra, o desenvolvimento da moda foi mais restrito; devido à falta de materiais, a situação tornou-se crítica e, consequentemente, o esquema de “utilidade” e o racionamento de roupas foi estabelecido em 1941.

O racionamento levou à adopção de normas muito meticulosas: o consumo de tecido por peça de vestuário; o comprimento e largura máxima de uma saia; o número máximo de pregas; os botões e acessórios – tudo estava definido com exactidão. Eram proibidos os bolsos sobrepostos, os punhos dobrados e as virolas das calças, bem como, os bolsos e pregas, pois era precisamente aí que se podia poupar tecido. Desta forma, a roupa só era conseguida através da troca de cupões, estes por sua vez, deveriam ser entregues à entidade empregadora, de modo a que o uniforme que seria utilizado no local de trabalho, fosse disponibilizado.³⁴²

Até mesmo, a rainha de Inglaterra que era vestida pelo costureiro da corte Norman Hartnell (1901-1979)³⁴³, considerou nesta época difícil que atravessavam, ser inapropriado aparecer com vestidos e acessórios muito elaborados diante dos seus súbditos necessitados, e por isso, foram escolhidas cores mais discretas para o seu guarda-roupa.³⁴⁴

As mulheres dos vários países afectados pela guerra, aprenderam a tirar o máximo partido do que já existia de modo a reciclar e a reutilizar a roupa que já tinham. Até mesmo as revistas de moda ajudaram-nas neste sentido, sugerindo várias maneiras de transformar peças de vestuário antigo, de modo a reaproveitar. Assim, o lema nesta época era “Transforme o velho em novo”. Também era ensinado à mulher a transformar cortinados em roupas, sobretudos de homens em casacos de senhora, lençóis em roupas para bebé e cortinas em vestidos de casamento. Havia instruções para virar os colarinhos, passajar e remendar, e dava-se preferência especial aos modelos de malha, que seriam vestidos, camisolas, peças de indumentária que permitissem serem confeccionadas em malha de lã.³⁴⁵

Em Junho de 1940, as forças alemãs ocuparam Paris e interromperam de forma brusca o domínio internacional da moda. Os estilos continuaram a evoluir, mas as notícias das últimas criações deixaram de ser comunicadas instantaneamente ao mundo exterior. Muitos costureiros não franceses deixaram Paris: Elsa Schiaparelli rumou aos Estados Unidos, onde começou a dar palestras sobre moda, mas manteve a sua casa aberta; Creed e Molyneux

³⁴² Cf. Charlotte Seeling, *Moda – O século dos estilistas 1900-1999*, Konemann, s.l., 2000, pp. 199-200.

³⁴³ Norman Hartnell (1901-1979) foi um costureiro de moda inglês. Em 1938, foi apontado costureiro da Família Real Britânica.

³⁴⁴ Idem, *Ibidem*, p. 200.

³⁴⁵ Idem, *Ibidem*, p. 206.

retornaram a Londres e Mainbocher e Charles James restabeleceram-se em Nova Iorque. Chanel fechou o seu salão de moda e passou o período do conflito no Hotel Ritz, , enquanto Jacques Heim, que era judeu, foi perseguido durante a ocupação Nazi em França, contudo, conseguiu manter a sua casa aberta, tendo à frente do negócio um homem que não era judeu.³⁴⁶

Com a segunda Guerra Mundial, Paris perdeu temporariamente o papel de centro mundial da moda, no entanto, a moda sobreviveu, enfrentando o desafio dos tecidos, os processos de fabrico e a mão-de-obra limitados, e até mesmo as restrições na confecção. Durante a guerra as indumentárias demonstraram com que força a moda reflectiu a situação económica, política e a atmosfera que se vivia no momento. Nos Estados Unidos, por sua vez, onde houve poucas restrições, a moda desenvolveu-se mas seguindo as linhas do período pré-guerra, ou seja, as saias abriam a partir das cinturas finas e as blusas eram justas, o uso das meias de *nylon* estava presente, os sapatos eram de salto alto em couro brilhante, os chapéus eram uma constante assim como as luvas.

O presságio da guerra deu uma certa rigidez militar ao vestuário feminino: ombros de linha direita, enchumagados; vestidos confeccionados com dois tecidos de cor diversa; saias ligeiramente mais compridas, mas pregueadas em círculo irradiante; casacos direitos curtos em forma de saco; chapéus cilíndricos com véus guarnecidos de *chenilli*; abolição da gola dos casacos masculinos e femininos; meias de lã, mesmo com o traje de tarde.³⁴⁷

Verificou-se que durante o período do conflito as roupas foram usadas até ao seu extremo. As revistas da época que serviam quase exclusivamente como espaço para se trocar ou valorizar os figurinos de luxo, tornaram-se suporte de uma moda quotidiana cuja palavra de ordem era “tirar partido dos recursos disponíveis”, incluindo o que já estava fora de moda.³⁴⁸

Porém na Europa, durante a época difícil, da guerra, as mulheres precisavam de um guarda-roupa mínimo e de versatilidade máxima. Apesar dessas restrições, os estilos não foram destituídos de brilho; na verdade, a imprensa de moda evidenciava que indumentária com vivacidade, *glamour* e na medida do possível alguma originalidade continuariam a ser desejáveis ao longo de todo o conflito.³⁴⁹ Foi assim que, durante a Segunda Guerra Mundial,

³⁴⁶ Cf. Valerie Mendes e Amy de la Haye, *A Moda do Século XX*, Martins Fontes, São Paulo, 2003, p. 102.

³⁴⁷ Cf. José Pina Martins, *500 anos de Elegância da antiguidade Egípcia aos nossos dias*, Verbo, s.l., pp. 305 e 306.

³⁴⁸ Cf. Dominique Veillon, trad. Jorge Zahar, *Moda e Guerra – Um retrato da França ocupada*, 2004, p. 231.

³⁴⁹ Idem, *Ibidem*, p. 101.

se desenvolveu uma nova forma de produzir vestuário de qualidade em grandes séries, o chamado *ready-to-wear*, o que acontecia numa altura em que o isolamento de Paris levava a América a criar a sua própria moda e um grupo de mulheres lançava os fundamentos do *sportswear* americano.³⁵⁰ Depois chamada de *prêt-à-porter* pelos franceses, a nova forma de vestir – adequada à vida difícil que se vivia em tempos de guerra – acabaria por se tornar uma forma prática e elegante de vestuário.

Em Portugal, por sua vez, a neutralidade que Salazar foi conseguindo manter, a custo, a paz que se vivia e a sua localização central entre o Velho e o Novo Continente fizeram do país um palco preferencial para a circulação de informação entre os vários países.

Durante o período da Guerra, Lisboa ganhou maior importância e, por estar na ponta oeste da Europa e não estar envolvida directamente no conflito europeu, tornou-se a cidade de escala de muitas personalidades europeias e americanas. Segundo o artigo *Crónica do estrangeiro em Portugal*, da revista *Vestir*, muitos estrangeiros passaram a viver em Portugal e acabaram por influir nos hábitos e no modo de vestir de muitos portugueses.³⁵¹ O artigo comenta ainda, com certo espanto, as imitações que iam surgindo no terreno da moda, tanto ao nível masculino como feminino, no que se refere à indumentária, imitando-se os modelos estrangeiros: “Muitas senhoras entenderam por bem copiar o que uma dura necessidade obrigara a fazer! Calçavam grossos e abertos sapatos de sola de cortiça com um casaco de peles vestido, mesmo quando este vinha nada a propósito e a temperatura pedia muito mais um vestido ligeiro”³⁵². (fig.82)



Fig.82 - Alguns dos estrangeiros a passear pelas ruas de Lisboa, a senhora veste um *tailleur* que se encontrava na moda na época, de modo a dar uma certa elegância e originalidade à *toilette*, usa um chapéu com uma pena, que era uma tendência na altura os chapéus terem penas como elementos decorativos. “Crónica do Estrangeiro em Portugal”, *In: Vestir*, nº. 14, Dezembro de 1940, p. 37.

³⁵⁰ Cf. Cristina L. Duarte, *15 Histórias de Hábitos – criadores de Moda em Portugal*, Quimera, s.l., 2003, p. 12.

³⁵¹ Cf. “Crónica do estrangeiro em Portugal”, *In: Vestir* nº 14, Dezembro 1940, pp. 36-37.

³⁵² Idem, *Ibidem*, p. 37.

O conceito de moda, em Portugal, antes e depois da guerra, continuava a basear-se numa matriz proposta por Paris, mas a presença constante de refugiados, as novidades sobre moda que traziam deixou os portugueses surpreendidos e curiosos, suscitando uma moda, de certa forma, anacrónica como refere o autor do artigo da *Vestir*.³⁵³ (fig.83)



Fig.83 - Três modelos distintos de *toilettes* para senhora - colecção Inverno de 1940. Da esquerda para a direita: Primeiro – Vestido de tarde em fazenda camurcine cor de mel, trabalhado com finas pregas na frente do casaco, bolsos metidos. Cinto, luvas, carteira e sapatos no mesmo tom, mais escuro. Chapéu no tom do vestido. Segundo – Casaco em tecido forte e maleável, em tons cinzentos, sendo a guarnição do casaco, algibeiras, cinto, luvas e mala em pelica preta. Borlas em lã cinzenta e chapéu preto enfeitado de cinzento. Terceiro – Casaco em veludo azul-escuro debruado a galão e pontos grossos em seda da mesma cor e botões forrados do mesmo tecido. Como é de corte amplo, presta-se para dias frios, pode usar-se sobre um vestido em malha de lã, o que dará um grande conforto. Chapéu e sapatos azuis-escuros e luvas amarelas. Ilustração das *toilettes* de Mário Remédios. In: *Vestir*, nº. 14, Dezembro de 1940, p. 26.

Os homens andavam sem chapéu, as mulheres, por sua vez, desembaraçadas, de tal forma que no Verão não usavam meias, fumavam e frequentavam os cafés. Os fatos-de-banho usados pelas refugiadas eram demasiado ousados. Tudo foi uma novidade, e de certa forma, um escândalo para a mentalidade dos portugueses na época. As autoridades portuguesas encontravam-se atentas e, sempre que possível, tentavam travar estas “modernices”, mas sem

³⁵³ Cf. Margarida Magalhães Ramalho, *Lisboa uma cidade em tempo de Guerra*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2012, p. 41.

grande sucesso. Esta ousadia verificou-se sobretudo nas estâncias balneares, onde, apesar de tudo a vida ocorria de forma mais ligeira.³⁵⁴

Com todas as novidades trazidas pelas refugiadas, algumas mulheres portuguesas com o fim da guerra, atreveram-se a tirar as meias, assim como muitas mães de família começaram a frequentar as esplanadas dos cafés.³⁵⁵

Salazar ficou aquém da severidade imposta por Hitler na Alemanha e Mussolini na Itália. No entanto, segundo o autor Valter Cardim, promoviam-se campanhas, contra as modas femininas, determinando o fim da indústria de luxo de Paris. O autor afirma, “[...] Hitler preocupou-se com a moda feminina e procurou interferir na mesma. A sua actuação neste sentido determinava o fim da indústria de luxo, a emancipação da influência de Paris e a independência da indústria mundial da moda. Hitler estabeleceu um programa que pôs fim ao que existia de moda na Alemanha e estabeleceu um programa de reeducação do gosto alemão ao criar as “Escolas da Moda” e as “Oficinas de Criação para a Educação do gosto Alemão”. [...] Na Itália, Mussolini bani a moda francesa ao criar a “camisola negra – último figurino das ditaduras czareanas” e também estabeleceu padrões de beleza para a mulher italiana”.³⁵⁶

Os primeiros sinais de mudança foram manifestados através da revista de propaganda *Mundo Gráfico*, que, a par de reportagens sobre o Reino Unido e a guerra, ia dando, também, alguma informação sobre Portugal. “Lisboa com a guerra converteu-se na capital da moda – todas as capas dos magazines femininos desfilam agora nas ruas da cidade. [...] já não há necessidade de ir buscar vestidos a Paris [...]”.³⁵⁷ Segundo o artigo, Lisboa era considerada uma cidade onde desfilavam figurinos vindos de todos os grandes centros da elegância europeia, França, Itália, Espanha, etc. “Este contacto com o mundo internacional de graça feminina, as suas desvairadas fantasias, os seus complicados arrebiques, dá à mulher portuguesa, tão sensível ao gosto e tão exigente e requintada na harmonia do trajo, uma visão mais longa e directa da indumentária, embora dentro da originalidade que se distingue”³⁵⁸. (figs.84 e 85)

³⁵⁴ Idem, *Ibidem*, p. 44.

³⁵⁵ Idem, *Ibidem*.

³⁵⁶ Cf. Valter Cardim, *A Moda em Portugal*, Edições IADE, Lisboa, 2013, p. 133.

³⁵⁷ Cf. “Lisboa a capital da moda”, In: *Mundo Gráfico*, nº 1, 15 de Outubro de 1940, p. 7.

³⁵⁸ Idem, *Ibidem*.



Fig.84 - “Lisboa a capital da moda - A moda de Outono. Uma elegante lisboeta tão graciosa como uma parisiense vestida pela rua de La Paix”. In: *Mundo Gráfico*, nº. 1, 15 de Outubro de 1940, p. 7.



Fig.85 - “Lisboa a capital da moda”, Da esquerda para a direita “*Footing* na Avenida da Liberdade. Nove horas da manhã, o primeiro sorriso sobre Lisboa”; “As portuguesas já se acostumaram a andar sem chapéu. O novo hábito revela-nos novos penteados”; “Uma refugiada francesa com o seu vestido branco de linhas geométricas e sem chapéu”. In: *Mundo Gráfico*, nº. 1, 15 de Outubro de 1940, p. 7.

A presença de estrangeiros em Portugal, neste período da guerra, foi assinalada também pela *Loja das Meias*, uma importante loja de moda de Lisboa, cujos negócios se desenvolveram então de forma muito promissora. Esta terá sido como clientes, na altura da guerra, entre outros, as seguintes personalidades estrangeiras importantes: Primo de Rivera, duque de

Windsor, Elsa Schiaparelli, Jean Renoir, Guilhermina Suggia, barão de Rothschild, Reis Humberto de Itália, Carol da Roménia.³⁵⁹

Eva Curie, ao passar por Lisboa a caminho da América, também suscitou comentários na imprensa periódica feminina, e a conhecedora de modas americana, Ellerbe Wood, vinda de Paris e Londres, ao passar por Lisboa e a caminho de Nova Iorque, pronunciou-se sobre o que a moda estava a preconizar naquele momento. Segundo ela, muito embora não tivesse disposta a dar impressões antes de chegar à sua terra, as modas em 1940, apesar de sensatas, não tinham nada de inédito.

A revista *Eva* noticiava que Schiaparelli, “a grande criadora de moda da França”, recém chegada da América, estava em Portugal. Schiaparelli deu uma entrevista para a revista Eva, onde opinou sobre o futuro da elegância europeia.³⁶⁰

Com a Segunda Guerra Mundial, resultam novas provações e as indústrias da moda na Europa e na América sofreram um forte impacto. Algumas casas de costura em Paris resistiram, outras não. Muitas delas apresentaram as suas colecções na Primavera de 1940, sem se saber ainda que a invasão alemã iria acontecer em Junho, e que a partir dessa altura a capital internacional da moda iria ficar numa situação de isolamento face ao resto do mundo.³⁶¹

Ainda que em Portugal a Alta-costura nunca tenha atingido, nem a fama, nem a dominância das casas de moda francesas, questionando-se sobre se terá existido Alta-costura em Portugal até aos anos 80, houve um conjunto de nomes que protagonizou o que consideramos ser Alta-costura, ainda que sem a novidade criativa que caracterizou algumas casas estrangeiras. Entre os nomes mais paradigmáticos estavam Napoleão, Sérgio Sampaio e Anna Maravilhas, cujos *ateliers* chegaram a trabalhar para a Loja das Meias.

Os vestidos que pareciam uma saia e casaquinho abotoado, tornaram-se populares à medida que as restrições aumentavam. As mulheres acrescentavam toques alegres, com lenços de cabeça, que eram muito usados, sobretudo pelas mulheres que se deslocavam de bicicleta. Esta tendência surgiu durante a guerra e perdurou até aos dias de hoje. O uso de jóias, que poderiam ser verdadeiras ou falsas, era uma forma de tornar as *toilettes* um pouco mais alegres. Quanto à maquilhagem alguns fabricantes limitavam-se a recarregar embalagens de batom, devido à escassez de metal.

³⁵⁹ Cf. http://www.lojadasmeias.pt/lm_historia.php - consultado a 1 de Fevereiro de 2017.

³⁶⁰ Cf. o artigo inserido na revista *Eva* n.º 812, 1 de Fevereiro de 1941, pp. 8-9.

³⁶¹ Cf. Cristina L. Duarte, *O que é Moda*, Quimera, s.l., 2004, p. 37.

Era nos acessórios que a mulher durante a guerra compensava a sua *toilette*. Com as dificuldades financeiras impostas pela guerra, e o encerramento de muitos estabelecimentos, ir ao cabeleireiro era um luxo que passava para segundo plano. Assim, os cabelos das mulheres tornaram-se mais longos e eram usados presos com ganchos, por vezes com penteados elaborados no cimo da cabeça. Os chapéus ganham nesta época uma nova dimensão, tornando-se desta forma muito criativos. Devido à escassez de materiais e por se tratar de seguir uma política económica rígida, os materiais que davam forma aos chapéus eram comuns, como o papel de jornal, a cartolina ou as varetas de madeira.³⁶² Os sapatos costumavam ser pesados; meias finas eram difíceis de conseguir, sendo frequentemente substituídas por meias soquetes ou simplesmente as pernas eram revestidas com bronzeador artificial, e por vezes a linha que as meias tinham atrás ao centro da perna também ela era pintada.³⁶³

Desta forma, os acessórios eram muito importantes na indumentária feminina, de tal forma que toda a mulher, independentemente da sua condição social, devia usar luvas, chapéu e meias, isto também sob pena de infringir as regras de boas maneiras que regiam as conveniências femininas.³⁶⁴

Segundo Laver, a moda na década de 40, caracterizou-se pela sobrevivência do desafio que a sociedade sofreu, como exemplo Paris, com a escassez dos processos de fabricação, da mão-de-obra limitada, e da resistência para a confecção.

Com o racionamento da gasolina, a bicicleta torna-se no meio mais comum de locomoção. As saias ficam mais largas e as saias-calças tornam-se populares. Os costureiros esforçam-se por torná-las despercebidas, isto é, a mais parecida possível com as saias normais. Mesmo os vestidos imitam a aparência dos uniformes militares. Abotoados à frente, são de corte liso e direito, ou quase, e a cintura é marcada por um cinto. As golas cruzam à frente em “V” a imitar as dos casacos masculinos feitos nos alfaiates.

As calças compridas, largas e com corte a direito, ou de montar, tornam-se práticas e passam a ser usadas com frequência pelas mulheres nos países em guerra, que são obrigadas a substituir os homens nos campos e nas fábricas. Em Portugal, no entanto, o espírito conservador não permitiu estes modernismos.

³⁶² Cf. James Laver, *A Roupas e a Moda*, Companhia das Letras, São Paulo, 2002, pp. 252-253.

³⁶³ Idem, *Ibidem*, p. 254.

³⁶⁴ Cf. Dominique Veillon, trad. Jorge Zahar, *Moda e Guerra – Um retrato da França ocupada*, 2004, p. 230.

Contudo, durante a guerra, os chapéus foram sendo progressivamente substituídos por cachecóis de cabeça e turbantes, especialmente concebidos para as mulheres envolvidas no conflito e que trabalhavam em fábricas. Durante algum tempo, houve também a moda das redes para o cabelo, produzidas nas fábricas, em *tricot* ou *croché*. Estas eram usadas para segurar o cabelo comprido, então na moda, colocado junto à nuca.³⁶⁵

As malas de mão tomaram a forma de pequenas malas, “tipo caixa”, especialmente de plástico preto com um espelho na tampa. Durante o dia, eram usadas malas a tiracolo e outras com pegas grandes, sem alças. As luvas de camurça, enrugadas, com punhos largos e vistosos, eram muito usadas durante o dia. O seu comprimento ia até aos cotovelos e eram usadas também puxadas para baixo, daí a denominação “enrugadas”. Para a noite, as luvas *shirred*, em nylon ou jersey, eram consideradas um acessório luxuoso.³⁶⁶

³⁶⁵ Cf. Valter Carlos Cardim, *A Moda em Portugal 1914-1959*, Edições IADE, Lisboa, 2013, p. 209.

³⁶⁶ Idem, *Ibidem*, pp. 209-210.

3.4.2. As grandes mudanças na Moda na pós-Segunda Guerra Mundial - 1945-1960

A partir de 1945, com o fim da Segunda Guerra Mundial, vão surgindo, igualmente, o fim das restrições impostas à moda devido ao conflito. Referimo-nos, sobretudo, ao racionamento dos tecidos, e à consequente simplificação do seu fabrico e às restrições na entrada da mulher nos serviços das industriais, tais limitações começaram a ser eliminadas progressivamente. Consequentemente, reinicia-se uma nova fase na moda: esta regressa com um novo vigor no que diz respeito às formas, assim como, às cores.³⁶⁷

No final da guerra, estavam lançadas as bases de uma Alta-costura independente e uma indústria de moda destinada a um mercado de massa, gerando-se, ao mesmo tempo, nos EUA um gosto diferente do europeu. A moda americana iria influenciar a Europa no futuro, mas sobretudo no final da década de 70; é nessa altura que as confecções dos costureiros americanos tornam-se moda na Europa. Em Inglaterra, as rígidas normas quanto ao fabrico e confecção das roupas utilitárias e a técnica adquirida na produção em massa de fardas, durante a guerra, ambos reunidos, abriram caminho para uma rápida e volumosa produção. As ligações com Paris, quebradas temporariamente devido à guerra, concederam aos costureiros Britânicos no pós-guerra a oportunidade de ampliar o seu mercado.³⁶⁸ Em 1948, a Fundação do *Royal College of Art Fashion School* garantiu o futuro da indústria britânica de costura.³⁶⁹

O isolamento de Paris e da Inglaterra fez com que os americanos se sentissem mais “soltos” para criarem sua própria moda. Sem restrições, os Estado Unidos conceberam um mercado totalmente nacional, que não dependia da Europa. Assim, a moda americana ganha espaço no cenário pós-guerra, com as atrizes do cinema americano a ditarem os modelos, ainda que com alguma inspiração da moda parisiense. Este facto era aludido na imprensa periódica portuguesa, como por exemplo, na revista *Voga* de 1945³⁷⁰, onde dá notícia de três modelos de *toilette* apresentados pela actriz Betty Grable (1916-1973), destacando: uma *toilette* de passeio; um vestido de noite e um vestido de jantar, decorado com lantejoulas. (fig.86) Visto estar em voga nesta época, seguir a moda através das atrizes de cinema, nomeadamente, americano, o artigo especifica às suas leitoras, que alguns dos modelos acima descritos,

³⁶⁷ Idem, *Ibidem*, pp. 204-205.

³⁶⁸ Cf. James Laver, *A Roupas e a Moda*, 2002, Companhia das Letras, São Paulo, p. 256.

³⁶⁹ Idem, *Ibidem*.

³⁷⁰ Cf. “Paris apresenta os mais recentes modelos através da *Voga*”, In: *Voga*, nº. 20, Junho de 1945, pp. 20-21.

podem ser adquiridos através do *atelier* da modista Júlia David, estando assim, esta costureira a executar cópias destes mesmos modelos.³⁷¹



Fig.86 - Betty Grable com três modelos de vestidos. Da esquerda para a direita: *toilette* de passeio; vestido de noite e o último vestido de jantar. In: *Voga*, nº 20, Junho de 1945, p. 21.

Em Portugal, a seguir à Segunda Guerra, os periódicos da moda feminina, publicavam artigos sobre a moda em Nova Iorque e Londres, como foi o caso da revista *Voga*, em 1945, onde é publicado um pequeno artigo “A Moda em Nova-York”, representando um exemplar de um modelo de *tailleur*, da criação dos costureiros americanos: “[...] *tailleur* em pano veludo castanho escuro, enfeitado a pele de lontra, regalo³⁷² igual; o chapéu é em feltro também castanho guarnecido da mesma pele [...]”.³⁷³ (fig.87)



Fig.87 - Modelo de *tailleur* da criação dos costureiros americanos - “A Moda em Nova-York”, In: *Voga*, nº. 23, Setembro de 1945, p. 23.

³⁷¹ Idem, *Ibidem*, p. 21.

³⁷² Regalo, acessório de *toilette* que servia para proteger as mãos do frio. Por norma era confeccionado em pele de animal.

³⁷³ Cf. “A Moda em Nova-York”, In: *Voga*, nº. 23, Setembro de 1945, p. 23.

As referências à moda americana persistiam nos anos seguintes. Assim, a *Modas & Bordados* fazia menção à moda na América num artigo de 1949, (figs.88 à 91) dando a conhecer alguns modelos que estavam em voga na época. O artigo adianta ainda: “A moda americana apresentou-se sempre mais sóbria do que a moda parisiense”.³⁷⁴ Esta afirmação talvez se prendesse com a conjuntura dos Estados Unidos durante o conflito de 1939-1945, de tal forma que alguns dos grandes costureiros que tinham casas abertas em Paris, abandonaram os seus estabelecimentos e seguiram viagem para os Estados Unidos de modo a continuar a desenvolver as suas criações.



Fig.88 - Conjunto composto por vestido cinzento e saia inteiramente plissada. Bolero branco e casaco comprido, verde-malva. In: *Modas & Bordados*, nº. 1929, 26 de Janeiro de 1949, p. 7.



Fig.89 - *Tailleur* em lã cor de tabaco. Casaco liso abotoado à frente e saia em pregas desvincado a jeito. In: *Modas & Bordados*, nº. 1929, 26 de Janeiro de 1949, p. 7.

³⁷⁴ Cf. “A moda na América”, In: *Modas & Bordados*, nº. 1929, 26 de Janeiro de 1948, p. 7.



Fig.90 - *Tailleur* preto duplamente abotoado. Bolsos vesicais. In: *Modas & Bordados*, nº. 1929, 26 de Janeiro de 1949, p. 7.



Fig.91 - Vestido simples em que os cortes do corpo são sublinhados com folhos plissados. Saia cortada a jeito. In: *Modas & Bordados*, nº. 1929, 26 de Janeiro de 1949, p. 7.

Da mesma forma, em 1949, foi anunciada no mesmo periódico, uma “Passagem de modelos em Hollywood”³⁷⁵, passando a citar os modelos de *toilettes* que as actrizes de cinema ostentavam. Este artigo, em particular, vem exhibir os vestidos que estas iriam utilizar no filme “The Perfect Women”. Na figura vemos Patricia Roc (1915-2003)³⁷⁶ a mostrar ao director Bernard Knowles (1900-1975)³⁷⁷ alguns dos vestidos que iam desfilarem no filme que se encontrava em produção em Londres. Lança assim, a questão de que em “[...] Hollywood se projecta fazer um filme há imediatamente o problema do traje feminino a ser resolvido [...]”.³⁷⁸ Desta forma, tem de ter em conta um determinado número de factores em consideração: “[...] a cor dos cabelos, o ambiente em que vai contracenar e, sobretudo a personagem que vai interpretar [...]”.³⁷⁹ Após as modistas terem efectuado as diferentes *toilettes*, cabe ao realizador assistir à passagem dos diversos modelos dos vestidos que se destinam ao filme, com intuito de fazer uma selecção.

³⁷⁵ Cf. “Passagem de modelos em Hollywood”, In: *Modas & Bordados*, nº. 1947, 1 de Junho de 1949, pp. 12-13.

³⁷⁶ Patricia Roc (1915-2003), actriz britânica, participou nos filmes: *Madonna of the Seven*, em 1945; *The Wicked Lady*, em 1945, entre outros.

³⁷⁷ Bernard Knowles (1900-1975), director e produtor cinematográfico de origem inglesa.

³⁷⁸ Cf. “Passagem de modelos em Hollywood”, In: *Modas & Bordados*, nº. 1947, 1 de Junho de 1949, p. 12.

³⁷⁹ Idem, *Ibidem*.



Fig.92 - “Passagem de modelos em Hollywood”, In: *Modas & Bordados*, nº. 1947, 1 de Junho de 1949, pp. 12-13.

Quanto à moda francesa do pós-guerra, em 1945, a revista *Eva* publica um artigo da autoria de Line Coline onde, a autora faz uma análise da silhueta feminina para a época. “A silhueta feminina é graciosa, fina e com a cintura bem marcada; a saia ampla e curta, muito juvenil, mas o peito, as ancas, nitidamente indicadas, e os ombros, que já não tinham nada de anguloso, continuaram a ser largos e aumentados pelo corte ou elo efeito de pregas em “V”, tão actual e muito em voga”.³⁸⁰ Segundo a mesma cronista, a moda encontrava-se mais ligeira do que antes da guerra, e mais feminina. O corte estava a ser trabalho com mais pormenor e cuidado, juntamente com as guarnições. Os bolsos, os punhos, as frentes dos corpos dos vestidos e os decotes eram guarnecidos com ricos bordados. As saias passaram a ser plissadas ou rodadas. Estavam na moda casacos de todos os géneros: boleros, canadianos com abas mais amplas, de comprimento desigual e mais longos atrás, jalecas de linho, casacos soltos de diversos tamanhos com algibeiras cortadas verticalmente e *redingotes* muito amplos. Os vestidos de noite apresentados eram compridos e muito ricos.³⁸¹ (fig.93)

³⁸⁰ Cf. “A grande moda Francesa”, In: *Eva*, Setembro de 1945, p.35.

³⁸¹ Idem, *Ibidem*.



Fig.93 - Modelo de vestido de cerimónia do costureiro Lucien Lelong. Vestido com decote bastante pronunciado e com folho na sua extremidade a decorar, mangas a $\frac{3}{4}$. Aplicação de flor no decote com elemento decorativo. A saia apresenta-se com bastante roda como era característico na época. A ilustração tem autoria mas não se encontra perceptível. In: *Eva*, Setembro de 1945, p. 38.

As jóias continuam a estar em voga. Os chapéus são a sensação, tendo sido muito pequenos no passado, tornaram-se grandes durante a guerra, mas nesta época querem-se de tamanho normal.³⁸²

Ainda em 1945, em França, numa investida para fazer renascer a indústria da costura e da confecção, artistas e costureiros franceses trabalharam juntos de modo a realizar o “Théâtre de la Mode” (fig.94). Consistia numa exposição de manequins em miniatura, em armação metálica, vestidos com colecção Primavera/Verão desse mesmo ano. A exposição promovia a moda francesa ao circular pelas principais capitais da Europa: Londres, Barcelona,

³⁸² Idem, *Ibidem*.

Estocolmo, Copenhaga, assim como, do outro lado do Atlântico, por várias cidades americanas.³⁸³ Esta exposição envolveu o trabalho de 40 costureiros³⁸⁴ e 36 desenhadores³⁸⁵, que vestiram pequenos manequins de arame com as suas criações confeccionadas em especial para o evento, “Théâtre de la Mode”.³⁸⁶

As imagens que se seguem, dão uma perspectiva do que representou esta exposição. A primeira representa o ambiente envolvente da exposição com as ditas bonecas de arame exibindo os seus magníficos vestidos confeccionados pelos diferentes costureiros que participaram no evento. (fig.95) A segunda imagem é um exemplar de desdobrável da exposição, onde elucida o visitante do objectivo da mesma, trazendo a descrição de cada vestido, do seu criador e do cabeleireiro envolvido. (fig.96)



Fig.94 - “Théâtre de la Mode”, em 1945. Fonte: <http://modahistorica.blogspot.pt/2013/05/1945-1946-le-theatre-de-la-mode.html>

³⁸³ Cf. Cristina L. Duarte, *O que é Moda*, Quimera, s.l., 2004, p. 54.

³⁸⁴ Idem, *Ibidem*.

³⁸⁵ Idem, *Ibidem*.

³⁸⁶ Idem, *Ibidem*, p. 38.

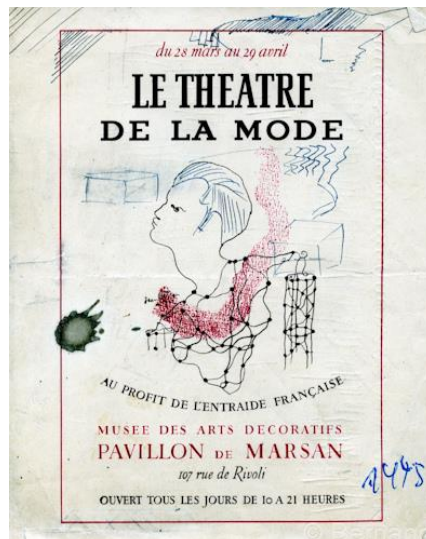


Fig.95 - Desdobrável da exposição “Théâtre de la Mode”, em 1945. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/belabernand/5845670506/in/photostream/>



Fig.96 - Imagem de exemplar do desdobrável da exposição “Théâtre de la Mode”, Fonte: <http://triangulomag.com/2013/11/11/el-teatro-de-la-moda/>

Este evento, tão divulgado, que contou com o trabalho de tantos artistas, não passou por Portugal, mas foi noticiado através de várias revistas da época, como por exemplo, o *Século Ilustrado* e a *Voga*. Ambas fizeram uma pequena reportagem sobre o acontecimento. “Foram

nos próprios *ateliers* parisienses de costura que foram executadas 500 bonecas³⁸⁷ e que contaram com um extraordinário sucesso. O artigo explica ainda o processo de criação destas bonecas, referindo que a realização desta exposição contou ainda com dois importantes problemas devido a toda a envolvimento e pormenor que se queria transmitir com a exposição. Um dizia respeito ao tamanho das bonecas, o qual tinha de ter um tamanho suficiente que permitisse uma boa demonstração de todas as técnicas que foram utilizadas na confecção dos vestidos, de forma a que a matéria em si não fosse demasiadamente rígida. O outro problema, correspondia aos escultores, pintores e decoradores que iam ter um papel crucial nos aperfeiçoamentos destas bonecas. Desta maneira, as maquetas originais foram executadas por: Dignimont (1891-1965)³⁸⁸, J. Malcles, Douking (1902-1987)³⁸⁹, Touchagues (1893-1974), J. Saint Martin, Grau-Sala (1911-1975)³⁹⁰, Walkewitch, Beaurepaire, G. Geffroy, Jean Cocteau (1889-1963)³⁹¹ e Christian Bérard (1902-1949)³⁹².³⁹³ (fig.97)



Fig.97 - “Teatro da Moda em Paris”, In: *Século Ilustrado*, nº. 382, 28, Abril 1945, p. 29.

³⁸⁷ Cf. In: *Voga*, Julho de 1945, nº 21, p. 11.

³⁸⁸ André Dignimont (1811-1965), ilustrador e pintor francês.

³⁸⁹ Georges Douking (1902-1987), actor francês de cinema, teatro e televisão. Também dirigiu peças de teatro.

³⁹⁰ Emilio Grau-Sala (1911-1975), pintor e ilustrador catalão. Estudou Belas artes em Barcelona e foi para França em 1932.

³⁹¹ Jean Cocteau (1889-1963), escritor, *designer*, artista e cineasta francês.

³⁹² Christian Bérard (1902-1949), artista, ilustrador de moda e *designer* francês.

³⁹³ Cf. In: *Voga*, Julho de 1945, nº 21, p. 12.

O “Théâtre de la Mode” apresentado, em 1945, no Museu das Artes Decorativas, em Paris, dá assim à Alta-costura a oportunidade de provocar nas mulheres o desejo de vestir e mostrar em Paris, e depois nos Estados Unidos, a renovação de suas criações.³⁹⁴

Em 1946, começaram a ser lançadas questões sobre a “subida e descida das saias”, que foi matéria bastante abordada pelos periódicos nacionais. Como aconteceu no periódico *Vestir*, em 1946, segundo o artigo as saias estavam a descer no que diz respeito ao comprimento. Esta variação era justificada pelo facto que depois da guerra, se atenuassem certas imposições ou medidas de restrição, não se justificando as economias exageradas de fazenda.³⁹⁵

Simultaneamente, a revista *Voga* faz referência à subida e descida das saias, em Outubro de 1946. Segundo se apregoava em Paris, já eram mais compridas e estreitas, vindo com mais sete centímetros e outras com sete e meio.³⁹⁶ Em Setembro de 1947, a polémica das saias compridas continuava a preocupar costureiros, alfaiates e modistas. Segundo o artigo publicado na revista *Vestir*, não houve jornal em Lisboa que não publicasse uma crónica sobre as notícias vindas de Paris de que as saias iam usar-se até ao tornozelo. Fizeram-se sentir reacções contrárias de muitas formas, desde desenhos satíricos a sonetos e versos populares que criticavam o regresso da moda ao século XIX, ou então dizia-se que ainda não se tinham superado as restrições que a guerra impusera.³⁹⁷

A revista *Eva* também assinalou a descida das saias em finais de Novembro de 1946 como uma “revolução na moda” já prevista “[...] há uma ou duas estações, mas só eram aparentes para os espíritos prevenidos. Por isso essa revolução rebenta como uma bomba para todos aqueles a quem a Alta-costura interessa. Bomba pacífica e graciosa! Mas dum interesse palpitante e encantador! Com efeito a nossa silhueta transforma-se inteiramente! As saias tornam-se sensivelmente mais compridas, os ombros renunciam à forma quadrada. São ainda enchumagados, mas mais redondos, maleáveis, e a cava ampla faz um contraste surpreendente com a estreiteza da silhueta em baixo, ou ainda com a delgadez da cintura. Silhueta especialmente feminina, que nada tem a ver com a facilidade e pede gosto, encanto, elegância, sentimento pode dizer-se! Renunciamos aos *tailleurs* masculino, ao saco a tiracolo, para regressarmos a um género essencialmente feminino! É uma espécie de regresso à paz no

³⁹⁴ Cf. François Boucher, trad. André Telles, *História do Vestuário no Ocidente*, Cosacnaify, s.l., s.d., pp. 404-405.

³⁹⁵ Cf. Artigo, In: *Vestir*, n.º. 43, Julho de 1946, p. 14.

³⁹⁶ Cf. “Ecos de Paris – O problema das saias”, In: *Voga*, n.º 36, Outubro 1946, p. 31.

³⁹⁷ Cf. “As Saias”, In: *Vestir*, n.º 49, Setembro 1947, p. 4.

vestuário, e talvez não seja afinal mais, do que uma presciência, uma intuição dos tempos que hão-de vir cheios de felicidade de viver e de esquecimento duma terrível época passada”.³⁹⁸

Esta descida das saias era igualmente defendida pelo regresso aos tempos normais, visto já não se justificar as economias exageradas dos tecidos. Com esta normalização os criadores de moda consideraram razoável que esta altura fosse dar oportunidade a que as saias baixassem um pouco no seu comprimento. Além disso, qualquer traço de elegância feminina ficaria comprometido, na opinião dos criadores de modelos, se esta peça de vestuário não regressasse às suas proporções anteriores ao conflito. A descida lenta das saias, centímetro a centímetro, era justificada pelo facto de este tipo de movimento não se poder realizar de forma abrupta. Contudo, o artigo da *Eva* realçava que havia correntes de defensores das saias curtas até ao joelho, e que se opunham a isso dizendo que a moda não deveria retroceder. Entre as duas correntes, a inglesa e a francesa, o meio-termo era apregoado pela nova corrente americana, que dizia que as saias deveriam ser mais compridas na parte traseira, facto que era justificado por ser esta a parte que tornava a saia inestética e o qual não agradava muito aos maridos. Assim, a nova saia apregoada deveria ter um comprimento, na frente, até à altura do joelho e descrever uma curva para trás, descendo quase até à barriga da perna.³⁹⁹

Até mesmo o *Século Ilustrado* publicou um artigo sobre a questão do comprimento das saias, dizendo “nem tanto ao mar nem tanto à terra”. Segundo o mesmo, as mulheres americanas lançaram um *slogan* contra a descida das saias “AGUENTEM A BAINHA”, querendo elas dizer com este *slogan* que era obrigação da mulher a luta contra esta moda das saias compridas. Foi de tal forma tido em conta este movimento que se alastrou a toda a América, fundando-se, assim, clubes que organizaram manifestações contra esta imposição da moda,⁴⁰⁰ como podemos ver na figura abaixo. (fig.98)

³⁹⁸ Cf. “A Moda de Paris”, In: *Eva*, Novembro de 1946, pp. 36-37.

³⁹⁹ Cf. “Páginas Femininas – As saias estão a descer”, In: *Vestir*, nº. 43, Julho de 1946, p. 14.

⁴⁰⁰ Cf. “Saías curtas ou compridas”, In: *Século Ilustrado*, nº. 518, 6 de Dezembro de 1947, pp. 2-3.



Fig.98 - “Saías curtas ou compridas”, In: *Século Ilustrado*, nº. 518, 6 de Dezembro de 1947, pp. 2-3.

A Alta-costura, reforçada pela abertura de novas casas, jovens e dinâmicas, após a guerra, volta a ser marcante e impõe as suas leis a uma clientela acostuada, desde sempre, ao luxo e aos chamados “novos-ricos”, clientes que se tornaram ricos após o conflito.⁴⁰¹

Como temos estado a verificar, após o conflito, deram-se novas mudanças e surgiram novas oportunidades. Os costureiros franceses reabrem as suas casas em Paris. Tal notícia era fundamental para o evoluir da Alta-costura, de tal forma que a notícia foi divulgada também em Portugal, pela revista *Voga*, em 1947: “Os Costureiros de Paris vão abrir loja...”,⁴⁰² os costureiros nesta altura “[...] já não se contentavam com os seus salões sumptuosos, com o seus palacetes particulares [...]”, para eles a “[...] loja tem necessariamente que abrir para a rua, no rés-do-chão, e que oferecer [...]”⁴⁰³ aos clientes uma montra que lhes prendesse o olhar, de modo que as senhoras ficassem encantadas e fossem convidadas a entrar no interior das lojas. Neste mesmo artigo também verificamos a apresentação do tão conceituado costureiro, Christian Dior, que tinha o seu estabelecimento na Avenida Montaigne. O artigo refere-se a Dior como um “moço costureiro”.⁴⁰⁴ Foi neste estabelecimento, que tinha aberto recentemente, que ele apresentou a sua primeira colecção, que por sinal teve um êxito triunfal. A sua loja revestia um ar de simplicidade, “penduradas da parede, há grandes capelines de

⁴⁰¹ Cf. Madeleine Delpierre, trad. Clarisse Tavares, *Segredos do corte e da confecção – História da Moda*, Escola Superior de Moda de Paris, Alfragide, s.d., p. 176.

⁴⁰² Cf. “Os Costureiros de Paris vão abrir loja...”, In: *Voga*, nº 41, Março 1947, p. 20.

⁴⁰³ Idem, *Ibidem*.

⁴⁰⁴ Idem, *Ibidem*.

palha, com um grande laçarote azul; aqui e além manequins de verga, de estética inefável, sobre os quais as costureiras do passado provavam os vestidos”.⁴⁰⁵

Durante os anos do pós-guerra, os nomes que emergiram em Paris como os mais proeminentes *costureiros* foram três: Dior, Balmain e o espanhol Cristóbal Balenciaga.

Após cerca de 40 anos de ausência de “espartilhos”, foi Christian Dior, a recuperar novamente esta silhueta espartilhada e comprimida, as roupas arquitecturalmente construídas e as múltiplas saias de baixo. A primeira colecção, denominada *Corolle Line* foi apresentada perante uma assistência feminina que se manifestou admirada pela opulência e elegância feminina que revelava. Esta colecção foi imediatamente baptizada de *New Look* pela editora da Harper’s Bazaar americana, Central Snow.⁴⁰⁶

A colecção surpreendeu pelas suas saias rodadas, até 24 centímetros⁴⁰⁷ do chão, cinturas finas, ombros e seios naturais, luvas e sapatos de salto alto. Era o regresso da mulher feminina e elegante. (fig.99)



Fig.99 - Christian Dior a medir a altura a que a saia ficava do chão, década de 50. Fonte: http://www.oldmagazinearticles.com/christian_dior_new_look#.WJb9KFOLS00

⁴⁰⁵ Idem, *Ibidem*.

⁴⁰⁶ Cf. Cristina L. Duarte, *O que é Moda*, 2004, Quimera, s.l., p. 54.

⁴⁰⁷ Cf. José Pina Martins, *500 anos de Elegância da antiguidade Egípcia aos nossos dias*, Verbo, s.l., p. 306.

A ideia de Dior era voltar a dar a imagem de sonho e beleza, perdida ao longo dos últimos anos, fazendo a mulher envolver-se em metros e metros de tecido, consumidos na confecção de amplas saias a imitarem a corola das flores.

O *New Look* consistia nos corpetes armados com barbatanas e, a partir da cintura muito justa, abriam-se amplas saias, lembrando as pétalas das flores. As saias poderiam ser pregueadas, franzidas ou drapeadas, sempre forradas com tule para darem o efeito de armação, resultando na forma corolácea de uma cúpula. (fig.100)



Fig.100 - Primeiro modelo do *New Look* lançado por Christian Dior, em 1947. Fonte: http://observatoriofeminino.blog.br/lifestyle/estilo/dior-publicacao-rememora-a-estetica-new-look-que-revolucionou-a-moda-no-fim-dos-anos-1940/#.WJb_mVOLS00

Embora outros costureiros já estivessem a caminhar para esta forma, em 1939, como foi o caso de Balenciaga, Balmain e Fath, as suas criações tiveram de ser interrompidas devida à Segunda Guerra Mundial.

O *New Look* era o extremo oposto das roupas restritas e económicas impostas pelo racionamento do conflito. Muitas mulheres adoptaram o estilo de Dior, mas outras reagiram contra ele, considerando extravagante e artificial. Estas mulheres, descontentes com este estilo de moda, organizaram manifestações na Casa Dior, contudo, esta publicidade só veio tornar o nome Dior ainda mais famoso. O *New Look* prevaleceu sob várias formas até meados da década de 50. (fig.101)



Fig.101 - Três modelos de Dior em diferentes épocas, onde se continua a verificar a presença do *New Look*. Da esquerda para a direita: Primeira *toilette* do *New Look*, em 1947. Ao centro e direita, modelos Dior de 1958. Fonte: <http://estantedasala.com/figurino-new-look/>

O estilo perpassou a década de 1950, contribuindo para a construção de uma identidade de gênero que associava o sexo feminino à maternidade, imagem que é recorrente nos anúncios publicitados nos periódicos da época; a apresentação da mulher como mãe e esposa, coroada como Rainha do Lar.

James Laver, na sua obra, *A Roupas e a Moda*, afirma que após os tempos de crise, “[...] a moda costuma apresentar uma tendência para o luxo e nostálgica de uma era “segura” [...]”⁴⁰⁸ e isso viu-se a partir de 1947, quando o que já se mostrara como tímida tendência, antes da guerra, eclodiu com força total, ganhando adeptos e, também, detractores. O desejo feminino de diferenciar-se dos homens, assumindo uma silhueta sinuosa e dançante e, prejuízo do corte rígido da época anterior, ganhou expressão com o *New Look*, inspirado “[...] nos moldes da década de 1860 com cinturas apertadas, saias muito amplas e meticulosamente forradas, blusas estruturadas [...], sapatos altos [...] e chapéus grandes.”⁴⁰⁹

Após o *New Look*, seguiram-se dez anos de intensa actividade e agitação na moda. Dior, considerado na época, o soberano em Paris até à sua morte repentina em 1957, liderou o movimento das novas tendências que surgiam quase de estação em estação. As liberdades tomadas por Dior, Balenciaga, Balmain e outros, em relação às cinturas, às bainhas, à

⁴⁰⁸ Cf. James Laver, *A roupa e a Moda*, Companhia das Letras, São Paulo, 2002, p. 256.

⁴⁰⁹ Idem *Ibidem*, p. 257.

amplitude e ao comprimento das saias, eram sinais de uma economia “saudável”⁴¹⁰, sem as restrições dos tempos da guerra.

Introduzem-se as luvas, acentua-se a imagem feminina e aposta-se nos saltos altos. As senhoras com poder económico seguem as tendências propostas pela Alta-Costura e aparecem elegantes no seu círculo: não dispensam os acessórios e marcam as golas em bico. Toda a década de 50 é sofisticação, e significa glória para o mercado da moda. Em Paris, reaparece Chanel com o seu *atelier*, no ano de 1954, numa altura em que a Casa Dior se expande, influenciada pelos modelos joviais. Chegam as peles, chega o brilho das jóias. Os vestidos batem nos tornozelos, a cintura não deixa de definir a silhueta; a Alta-Costura de Paris evidencia-se. Tudo se vende a preços muito elevados.⁴¹¹

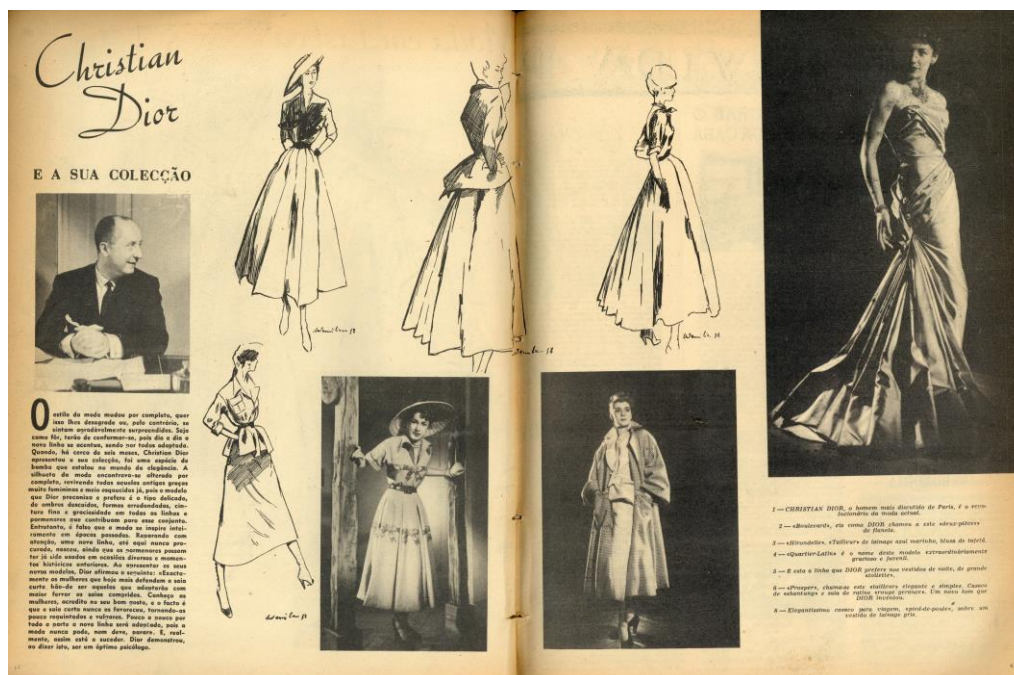
A colecção de Christian Dior foi profundamente noticiada em Lisboa, onde os artigos incluíam, inclusive, desenhos, gravuras e fotografias. A revista *Eva* chegou mesmo a publicar a declaração que Christian Dior fez ao apresentar os seus modelos de saias compridas, onde ele afirmava que as mulheres que defendiam a saia curta, seriam as que mais depressa usariam as saias compridas: “Exactamente as mulheres que hoje mais defendem a saia curta hão-de ser aqueles que adoptarão com maior fervor as saias compridas. Conheço as mulheres, acredito no bom gosto, e o facto é que a saia curta nunca as favoreceu, tornando-as pouco requintadas e vulgares. Pouco, a pouco por toda a parte a nova linha será adoptada, pois a moda nunca pode, nem deve parar”.⁴¹² De facto foi o que veio a concretizar-se.⁴¹³ (fig.102)

⁴¹⁰ Idem, *Ibidem*, p. 260.

⁴¹¹ Cf. Conceição Queiroz, *A Vida privada das elites do Estado Novo*, Edição original Vogais, Amadora, 2016, p. 60-61.

⁴¹² Cf. “Christian Dior e a sua colecção”, *In: Eva*, nº 916, Maio de 1948, pp. 42-43.

⁴¹³ Idem, *Ibidem*.



O *New Look* de Christian Dior, lançado no final dos anos 40 é não apenas o estilo dominante da moda, como se torna na imagem da década de 50. A mulher volta a adquirir toda a sua feminilidade e assume uma aparência elegante e sofisticada. A silhueta da década é marcada por grandes saias longas e tufadas graças, a um ou diversos saíotes de *nylon* ao estilo canção, e uma cinturinha de vespa.



Fig.104 - Passagem de modelos de Christian Dior - Apresentação da primeira colecção do New Look a 12 de Fevereiro de 1947

Fonte: http://www.dior.com/couture/en_int/the-house-of-dior/the-story-of-dior/the-new-look-revolution

Em 1949, é lançada, em França, a expressão “pronto-a-vestir” (*prêt-à-porter*) por J. C. Weill, estilista francês, alcançada através do modelo americano *ready to wear*. Trata-se de uma novidade do pós-guerra. Ao contrário da confecção tradicional, o pronto-a-vestir enveredou pela nova via da produção industrial nas últimas tendências da época. Desde o início dos anos 50, grandes armazéns como as Galerias *Printemps*, 1865, *Lafayette*, 1893, e *Prisunic*, 1950, introduzem no seu serviço de compras conselheiras e coordenadoras de moda com o objectivo de fazer evoluir os fabricantes e de apresentar à clientela produtos mais na moda.⁴¹⁴

A grande revolução do pós-guerra consistiu, assim, na substituição da antiga confecção pelo *prêt-à-porter* (ou *ready-to-wear*). O domínio da indústria dita de “confecção” é essencialmente caracterizado sobre medidas pessoais de cada um e com a utilização predominante da máquina. O corte é feito em série oferecendo um amplo leque de modelos estudados, entre os quais o cliente escolhe o que lhe convém, ou a roupa é executada seguindo os padrões de medidas industriais, num tecido escolhido e num corte mais preciso.⁴¹⁵

Até final da década de 50, o pronto-a-vestir era pouco criativo no que diz respeito à estética inspirando-se na moda anterior: a imitação moderada das formas inovadas pela Alta-costura.

⁴¹⁴ Cf. Gilles Lipovetsky, trad. Regina Louro, *O Império do Efêmero – A moda e o seu destino nas sociedades modernas*, D. Quixote, Alfragide, 2010, p. 148.

⁴¹⁵ Cf. François Boucher, trad. André Telles, *História do Vestuário no Ocidente*, Cosacnaify, s.l., s.d., p. 406.

É a partir do início dos anos 60 que o pronto-a-vestir vai aceder, de algum modo, a um espírito mais moderno e jovem, já não tão direccionado para uma confecção clássica.⁴¹⁶

Em 1953, a revista *Voga*, publica um artigo sobre os tecidos e as suas diversas formas de aplicações. Segundo o artigo, já o costureiro Paul Poiret há quarenta anos dizia: “Com um tecido qualquer não me é possível fazer nada capaz!”⁴¹⁷ Esta frase de Poiret nesta época, actuava como ponto de partida de um movimento inovador nos tecidos franceses de marca. “O tecido ajuda a criar a moda e faz muitas vezes o vestido”,⁴¹⁸ como a selecção de uma boa pedra ajuda muito na concepção de uma boa escultura. Sendo por vezes o próprio tecido que dá inspiração ao criador de moda, muitos dos costureiros parisienses costumavam trabalhar directamente com a peça, colocando-a sobre o modelo e cortando-a conforme a inspiração que, nesse momento, nascesse. A maior parte dos costureiros parisienses trabalhavam em colaboração com os fabricantes de tecidos, trocando assim, impressões entre si. Desta parceria, “[...] surgem os desenhos, os coloridos e os modelos mais sugestivos que logo invadem o mundo e são a base da nova moda”.⁴¹⁹ (fig.105)



Fig.105 - “A Moda e mais detalhes – Os tecidos franceses e as suas diversas aplicações”. In: *Voga*, nº. 86, Fevereiro 1953, s/p.

⁴¹⁶ Cf. Gilles Lipovetsky, trad. Regina Louro, *O Império do Efêmero – A moda e o seu destino nas sociedades modernas*, D. Quixote, Alfragide, 2010, p. 149.

⁴¹⁷ Cf. “A Moda e mais detalhes – Os tecidos franceses e as suas diversas aplicações”, In: *Voga*, nº 86, Fevereiro 1953, s/p.

⁴¹⁸ Idem, *Ibidem*.

⁴¹⁹ Idem, *Ibidem*.

Segundo ainda o artigo, para a estação da Primavera/Verão, seria tendência “[...] aplicar, em grande parte dos chapéus, *glacé* estampado e tecidos lavrados”.⁴²⁰

O *tailleur* foi uma peça da indumentária feminina que perdurou mesmo após a Segunda Guerra Mundial, continuando assim muito em voga. Em Portugal, foi muito conhecido nas revistas de moda da altura. *Modas & Bordados*, em 1947, publica um artigo pertinente sobre a temática, intitulado: “*Tailleurs* para todos os momentos”. O *tailleur* era considerada uma peça de indumentária que estaria sempre na moda e que se adequava à maioria das ocasiões. A mulher ficaria sempre elegante e sentir-se-ia sempre feminina ao vestir um *tailleur*. O artigo referenciava-o como sendo a base de todo o guarda-roupa feminino para o ano de 1947. As colecções desta estação iam contar com *tailleurs* clássicos, confeccionados com lãs apropriadas, contudo iria existir uma maior diversidade no corte e nas linhas e ainda uma variedade nos tecidos. Desta forma, “[...] o *tailleur* deixou de ser uma *toilette* prática ou desportiva, para tomar lugar entre as *toilettes* mais elegantes”.⁴²¹ (figs.106 e 107)



Figs.106 e 107 - “*Tailleurs* para todos os momentos”. In: *Modas & Bordados*, nº 1838, Abril de 1947, p.

No ano seguinte, em Fevereiro de 1948, novamente a revista *Modas & Bordados* anuncia que o *tailleur* tinha evoluído em relação à colecção da estação passada: “[...] compõe-se de um casaco muito cintado com um cinto de tecido ou cabedal, mangas de quimono, por vezes mais

⁴²⁰ Idem, *Ibidem*.

⁴²¹ “*Tailleurs* para todos os momentos”, In: *Modas & Bordados*, nº 1838, Abril 1947, s/p.

curta que a do croquis, e saias amplas, cujos franzidos formam pregas irregulares”.⁴²² (fig.108)



Fig.108 - “A grande fantasia dos novos *tailleurs*” – O artigo apresenta vários modelos de *tailleurs* compostos por duas peças, onde o casaco é bastante cintado. Estes croquis foram executados com inspiração em diversos costureiros parisienses, tais como: Dior, Balmain, Schiaparelli, Paquin, O’Rossen e Jacques Heim. In: *Modas & Bordados*, nº. 1878, 11 de Fevereiro de 1948, p.8.

Em Maio de 1948, a revista *Modas & Bordados* publica um artigo sobre os novos *tailleurs* clássicos desse ano. O artigo refere que o *tailleur* continua a ser a base do guarda-roupa feminino. Contudo, neste ano, o *tailleur* sofre algumas alterações no seu corte, devido aos ditames da moda em voga: Os “[...] ombros mais naturais, cintura extremamente delgada, busto modelado, gola e virados largos, ou rebuço, abas pouco afastadas, saias direitas, com a roda dissimulada por uma ou duas pregas fundas”⁴²³. Os tecidos predominantes na confecção destas *toilettes* são as lãs do género *tweed* e as flanelas mais estampadas. Os *tailleurs*

⁴²² Cf. “Grande fantasia dos novos *tailleurs*”, In: *Modas & Bordados*, nº. 1879, 11 de Fevereiro de 1948, pp. 8-9.

⁴²³ Cf. “Novos *tailleurs* clássicos para 1948”. In: *Modas & Bordados*, nº. 1892, 12 de Maio de 1948, pp. 6-7.

clássicos para a cidade são confeccionados em lãs mescladas de dois ou três tons e em flanelas lisas ou em fantasias. (fig.109)



Fig.109 - “Novos *tailleurs* clássicos para 1948”. Croqui 1 – *Tailleur* em lã azul-marinho, guarnecido com branco nos bolsos e canhões. As partes brancas são pespontadas a azul e as azuis, pespontadas a branco. Criação do costureiro: Vicent Menhert; Croqui 2 – *Tailleur* em lã às riscas em dois tons de cinzento e amarelo. A cintura é fundamentalmente vincada por meio de pinças abertas rematadas com “moscas” bordadas. Saia tem 95 cm de roda e fica a 30 cm do chão. Blusa em *toile* (tecido de algodão) amarelo. Criação do costureiro: O’Rossen; Croqui 3 – *Tailleur* para viagem em flanela *pie de poule* cinzento e branco. O casaco é em flanela cinzenta. A saia tem o pano da frente em pregas fundas. Criação do costureiro: Robert Piguet; Croqui 4 – *Tailleur* em lã cinzenta com riscas brancas. A saia tem 95 cm de roda e desce a 30 cm do chão. As riscas são empregadas em sentidos opostos na gola e bolsos. Criação do costureiro: Desce; Croqui 5 – *Tailleur* em flanela azul com riscas brancas. Os bolsos destacam-se por meio de uma guarnição, com as riscas em sentido oposto, dando um aspecto mais delgado à cintura. In: *Modas & Bordados*, nº. 1892, 12 de Maio de 1948, pp. 6-7.

Quanto aos vestidos, nas *toilettes* de noite ao estilo *New Look*, o luxo e exagero da dimensão das saias ainda se acentua mais. Os vestidos são longos, frondosos, com várias camadas de tecidos e caudas que arrastam pelo chão, invocando a imagem da mulher do século XIX. O corpete é justo ao tronco, desenhando e projectando o busto, e os decotes são amplos ou então deixam os ombros nus, ao estilo cai-cai. (fig.110)



Fig.110 - Vestido de Christian Dior, onde apresenta ombros nus ao estilo cai-cai, 1950. Fonte: <http://nafdress.com/list-detail-christian-dior-dresses-1950s.html>

As características da década de 50 são os vestidos chamados “linha sereia” que desenhavam a silhueta feminina e cujas saias longas e travadas só a custo ou graças a uma racha permitem à mulher caminhar. (fig.111)



Fig.111 - Desenho de Marcel Fromenti - Modelos são do Christian Dior e do Cristóbal Balenciaga, 1953/1954, Desenhos executados para a revista *The Lady Magazine*, revista semanal e publicada desde 1885. Inv. nº. E.1557-1954, Coleção do Museu Victoria & Alberto, Londres.

Em Agosto de 1953, Christian Dior lança uma nova revolução que suscitou mais uma vez muitos artigos nas principais revistas e periódicos de moda, e consistia no regresso da saia para uma distância do chão de quarenta centímetros, o que significava ter de novo as saias pelo joelho. Em Paris, Londres e Nova Iorque, esta questão foi muito discutida e dividiu as opiniões. Os homens manifestavam-se a favor e as mulheres, juntamente com as costureiras, as modistas e os fabricantes de tecidos, pelo contrário, davam o seu voto às saias compridas, alegando questões de estética e elegância.⁴²⁴

Em Portugal, ao longo dos tempos, vai-se sempre obedecendo à moda de Paris e nesta época não fica indiferente aos ditames dos costureiros Parisienses. As linhas e o estilo ditados por Dior são pois, a referência por que se rege a moda das sociedades ocidentais. Com menos luxos e extravagâncias, mas com as mesmas características essenciais, são estes os modelos e figurinos divulgados pelas revistas de moda um pouco por todo o lado, mesmo em Portugal.

Por isso, fiéis às directrizes de Paris, nas passarelas portuguesas desfilam modelos que trazem as modas dos grandes criadores ou por eles inspirados. São esses que as mulheres das classes mais abastadas vestem e são esses que as mais humildes copiam ou fazem copiar pelas suas costureiras.

Assim, não é de admirar que pelas ruas das cidades portuguesas, as mulheres da década de 50 ganhem maior elegância e sofisticação. As silhuetas de cintura fina, vestidos com saias amplas e pernas torneadas pelos saltos altos são comuns, bem como, as mulheres vestidas com elegantes *tailleurs* justos e cintados, ficando conhecidas como silhuetas de ampulheta.

Seja para as *toilettes* de noite, seja para as de dia, os acessórios dos anos 50 são sempre requintados. As luvas são imperativas: sejam compridas ou curtas, simples ou com pormenores de primor, como os punhos bordados ou adornados com pérolas e outros enfeites.

As bolsas são pequenas e feitas em materiais nobres ou revestidas do mesmo tecido das *toilettes* que acompanham. E os sapatos, com o necessário salto alto, podem ser simples ou com tiras e muito trabalhados, mas sempre requintados.

Os sapatos têm as biqueiras pontiagudas e usam-se com o salto muito alto e fino. E o conjunto é completado com um grande chapéu de aba oval ou redondo, ou com um chapelinho

⁴²⁴ Cf. In: *Jornal Magazine da Mulher*, nº 30, Agosto 1953, s/p.

pequeno, cingido à cabeça e cuja aba recortada combina com as ondas e madeixas do penteado, expressamente feito a pensar neste acessório.

Para terminar, as pérolas e as jóias, nem que sejam imitações, compõem o figurino.

3.4.3. “Os Anos Dourados” - 1960-1974

Segundo o autor, Gilles Lipovetsky, a idade de ouro da moda moderna teve como núcleo de acontecimento a Alta-costura parisiense, de onde surgiram todas as novidades e criações, foco mundial de tendência e de definição na confecção.⁴²⁵

A sociedade respeitante à moda na década de 1960, segundo análise de Lipovetsky, sofreu grandes transformações: a Alta-costura perde o seu poder dando lugar ao *prêt-à-porter*, de forma a organizar a sociedade de modo mais democrático permitindo que, diversas classes sociais tivessem acesso à moda. O *prêt-à-porter* surge com a intenção de produção industrial simultaneamente com a boa qualidade de produtos, acompanhando o ritmo acelerado das mudanças e das tendências.

Lipovetsky enfatiza que uma das vertentes do *prêt-à-porter* é a possibilidade de permitir que o ser humano expresse a sua individualidade e personalidade através da moda, actuando como elemento fundador da liberdade de escolha, não apenas a respeito da indumentária, mas também, de estilo de vida, atitudes e comportamentos.

Inicialmente, a Alta-costura, revelou-se reticente em relação ao pronto-a-vestir (*prêt-à-porter*), mas por fim compreendeu o interesse em adoptar os novos métodos do *prêt-à-porter*, quando começa a dispor de um capital de prestígio.⁴²⁶

Em 1959, Pierre Cardin apresenta a primeira colecção de pronto-a-vestir no grande armazém *Printemps*, em Paris, o que lhe permitiu dizer mais tarde: “Fundei o T.N.P.⁴²⁷ da costura”⁴²⁸. Abre o primeiro departamento de pronto-a-vestir, em 1963, sendo o primeiro costureiro a assinar contractos com os grandes fabricantes de pronto a vestir, explorando o prestígio da sua marca.⁴²⁹ (fig.112)

⁴²⁵ Cf. Gilles Lipovetsky, trad. Regina Louro, *O Império do Efêmero – A moda e o seu destino nas sociedades modernas*, D. Quixote, Alfragide, 2010, p. 145.

⁴²⁶ Idem, *Ibidem*, p. 151.

⁴²⁷ T.N.P. são as iniciais para *Nacional Populair Theater* (Teatro Nacional Popular). Fundado em 1959 pelo estilista francês, Pierre Cardin.

⁴²⁸ Idem, *Ibidem*.

⁴²⁹ Idem, *Ibidem*.



Fig.112 - Modelos de Pierre Cardin no *Sunday Times Fashion Awards*, no hotel Hilton, em Londres, a 15 October 1963. Da esquerda para a direita as modelos de Pierre Cardin: Lubricka, Helene, Hiroko, Michele, Francoise, Beatrice. Fotografia: G. Warner. Fonte: <http://www.ssplprints.com/image/95339/warner-g-pierre-cardin-fashions-at-the-sunday-times-fashion-awards-1963>

Por seu lado, Yves Saint Laurent, cria em 1966 uma primeira coleção de pronto-a-vestir, executada segundo os domínios industriais e não consoante adaptação da Alta-costura.⁴³⁰

Os anos 60 foram uma década de mudanças frenéticas, que nem a própria moda conseguiu escapar. Começaram a surgir novas ideias, formas e criações que ainda nos dias que correm parecem modernas e pioneiras, devendo-se sobretudo às novas técnicas disponíveis e aos materiais inéditos, que eram na época mais flexíveis e polivalentes.

Quando a Alta-costura introduziu as calças femininas nas suas coleções, já as mulheres as tinham adoptado massivamente. O uso das calças foi consagrado pela Alta-costura, em 1960, Balenciaga criou *toilettes* de cerimónia constituídas por calças brancas; por sua vez, em 1966, Yves Saint Laurent inclui o *jeans* nas suas coleções, apresentando os seus manequins em calças de noite e *smokings* femininos.⁴³¹ Em 1965, a indústria criava mais calças para as mulheres do que saias. (fig.113)

⁴³⁰ Idem, *Ibidem*.

⁴³¹ Idem, *Ibidem*.



Fig.113 - Calças criadas por Yves Saint Laurent em 1966. Fotógrafo: Helmut Newton (1920-2004). Fonte: <http://www.cpp-luxury.com/yves-saint-laurent-rebranded-to-saint-laurent-paris/yves-saint-laurent-by-helmut-newton-1966/>

Os anos 60 vieram dar uma imagem mais jovem às mulheres, através da adopção de uma imagem mais informal e colorida, por parte da camada mais jovem das novas gerações. Os costureiros e as tradicionais casas de moda voltaram-se para formas mais práticas, confortáveis e irreverentes no modo de vestir, oferecendo a capacidade de adquirir com facilidade e de forma mais económica peças de vestuário arrojadas mas, ao mesmo tempo, práticas, sem terem de se submeter a longas provas na obtenção de uma peça de indumentária.⁴³²

Lisboa é uma capital pequena, onde existiam na época poucas grandes fortunas. Os vestidos com que as portuguesas brilhavam nas festas sociais da altura, eram confeccionados na sua maioria nos grandes *ateliers* nacionais, no entanto, eram confeccionados a partir das chamadas *toiles* (moldes em tecido de pano cru) como tem vindo a ser comentado no trabalho. Estas *toiles* eram compradas em Paris, nas casas dos grandes costureiros da Alta-costura parisiense. Posteriormente, faziam-se as devidas adaptações ou simplesmente executava-se uma cópia do modelo. Ainda assim, há “vedetas” da dita Alta-costura lisboeta: Candidinha, casa originária do Porto, famosa pelos enxovais, a favorita no mundo das meninas de classe alta, onde trabalhou Laurinda Farmhouse; Beatriz Chagas, especialista em chapéus; Maria Luísa Barata, com boutique em Lisboa, Estoril e Coimbra; Nélson, que foi o rival de Sérgio

⁴³² Cf. José Mattoso (coord.) Vítor Sérgio Ferreira, *História da Vida Privada em Portugal, Os nossos dias*, Círculo de leitores e Temas de debates, s.l., 2011, p. 263.

Sampaio, ambos com *atelier* na Av. Praia da Vitória; Maria Teresa Mimoso, que desenha para Amália Rodrigues um vestido com capa em vez de xaile, que a fadista haveria de usar em muitas outras variações; Anita (Ana do Carmo), que anos mais tarde fará o guarda-roupa da primeira novela portuguesa, *Vila Faia*.

Segundo o *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, para a Primavera/Verão de 1960 a tendência das cores na moda da altura seriam o bege, o cinzento claro, o azul, e o branco. De acordo com o artigo, esta última cor seria a “vedeta” da moda nesta estação. “As saias serão estreitas, toda a silhueta será tubular. O comprimento da saia tubo (tão larga na anca como na bainha) será pelo joelho, para durante o dia, e para reuniões, jantares, etc., pelo tornozelo”.⁴³³ As túnica continuavam a fazer furor. Quanto aos casacos de *tailleur*, estes seriam um pouco mais compridos. Por sua vez, a cintura não se queria muito acentuada, fixando-se um pouco abaixo do normal. O artigo termina fazendo referência aos tecidos em voga: “tecidos em riscas usar-se-ão muitíssimo. A moda será jovem e bonita, garantem os grandes costureiros [...]”.⁴³⁴ (fig.114)



Fig.114 - “Moda” - Apresenta modelos de *toilettes* onde se verifica a saia mais justa, e os acessórios continuam a ser uma constante. In: *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº. 54, Fevereiro, 1960, p. 15.

⁴³³ Cf. “Moda”, In: *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº. 54, Fevereiro de 1960, p. 15.

⁴³⁴ Idem, *Ibidem*.

Em 1962, a revista *Vestir*, publica um artigo intitulado “Exposição Internacional da Alta Costura Francesa”. O artigo começa por levantar uma questão bastante pertinente para a época: “A Alta-costura francesa estará morta?”⁴³⁵ Em 1961, a Alta-costura francesa no mercado têxtil francês, “[...] fez negócios no valor de 10 biliões de antigos francos franceses, dos quais 6 biliões destinados à exportação. Um terço desta soma representa as vendas aos compradores profissionais, o que permite constatar que a Alta-costura francesa tem ainda um número considerável de clientes particulares. Com efeito, ainda que não existam estatísticas avaliam-se em três mil e quinhentas as senhoras que, no mundo inteiro, encomenda regularmente um modelo, ou mais por estação, num costureiro parisiense”.⁴³⁶ E continua: “Segundo os números proporcionados pela Câmara Sindical, uma casa de costura, tira em média, por ano, 3.500 exemplares dos modelos de suas colecções e alguns são reproduzidos mais de dez mil vezes. Ora, como Paris conta quinze casas de primeiro plano, atinge-se uma produção total de cinquenta mil vestidos, casacos de abafo e *tailleurs*”.⁴³⁷ O artigo acrescenta ainda: “As colecções de costura deslocam duas vezes por ano uma média de mil e quinhentas pessoas: compradores, estilistas, fabricantes e jornalistas, que vão procurar àquele centro internacional da moda que é Paris, os modelos, ideias e o gosto que permitem vestir as mulheres do mundo inteiro”.⁴³⁸

Na década de 60, a moda feminina passa por um inovador período de rejuvenescimento. A mulher jovem deixa de querer usar roupas parecidas com as das mulheres adultas da época. Pela primeira vez, são criadas linhas de vestuário pensadas para os mais novos, sem serem o mero decalque ou adaptação das peças pensadas para os mais velhos. As novas linhas são simples, elegantes e muito práticas, tanto que, por vezes, deixa as jovens mulheres parecidas com rapazes.

Durante o dia, a mulher dos anos 60 usa roupas requintadas, mas de linhas rectas, as saias e vestidos são drasticamente encurtados e os casaquinhos são curtos ou compridos de linhas direitas.

Desde o final da década de 50 que as saias andavam a ficar cada vez mais curtas. Mas ninguém como Mary Quant (1934) soube ler os tempos que corriam para fazer desta peça de roupa a vedeta da década. Os anos 60 foram um verdadeiro reinado da mini-saia. (fig.115)

⁴³⁵ Cf. “Exposição Internacional da Alta-costura Francesa”, *In: Vestir*, nº 108, Outubro 1962, p. 3.

⁴³⁶ Idem, *Ibidem*.

⁴³⁷ Idem, *Ibidem*.

⁴³⁸ Idem, *Ibidem*.



Fig.115 - Mini-saia de Mary Quant, Fonte: <https://pt.pinterest.com/pin/61220876155114207/>

Embora ainda hoje se discuta se foi a estilista britânica Mary Quant, o francês André Courrèges ou o inglês John Bates o seu criador, facto é que Mary Quant foi a responsável pela sua popularização e pela designação com que foi conhecida a peça. (fig.116)



Fig.116 - Modelos de André Courrèges, onde exibem mini-saia, na década de 60. Fonte: <https://pt.pinterest.com/danilocheng/andr%C3%A9-courr%C3%A8ges/>

Mary Quant deu a conhecer à mulher moderna que a conjugação de acessórios originais e variados – sejam eles boinas, chapéus, óculos, cintos ou pulseiras – pode dar um toque de individualidade a qualquer roupa.

Em Portugal, as mulheres continuaram e optar uma moda mais tradicional. As saias sobem, descobre-se o joelho mas com contenção. Em Março de 1967, a *Eva* publica um artigo sobre a mini-saia em Portugal, referindo que “[...] a mini-saia pegou tão pouco entre nós, que foi necessário aproveitar a quadra carnavalesca para que um grupo de jovens se apresentasse mini-vestidas num teatro – o Monumental – a fim de disputarem o título de “Miss Mini-saia”.⁴³⁹ (fig.117)

O pronto-a-vestir impunha-se nas ruas e nas revistas de moda portuguesas. A moda unissexo começava a surgir. Tanto mulheres, como homens começaram a frequentar as mesmas lojas, usavam cabelos longos ou curtos, calças de ganga e de boca-de-sino, blusões de cabedal, adornos variados.⁴⁴⁰

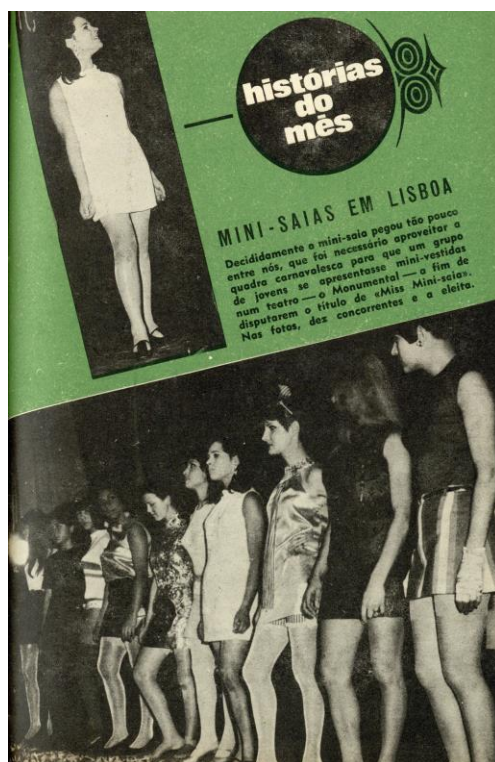


Fig.117 - “Histórias do mês – Mini-saias em Lisboa”. As imagens na figura representam em cima a eleita “Miss Mini-saia” e em baixo o grupo das raparigas que concorreu. In: *Eva*, nº. 1142, Março de 1967, p. 70.

⁴³⁹ Cf. “Histórias do mês – Mini-saias em Lisboa”. In *Eva*, nº. 1142, Março de 1967, p. 70.

⁴⁴⁰ Cf. José Mattoso (coord.) Vítor Sérgio Ferreira, *História da Vida Privada em Portugal, Os nossos dias*, Círculo de leitores e Temas de debates, s.l., 2011, p. 263.



Fig.118 – “Para raparigas vestidos leves e bonitos”. A figura apresenta diversos modelos de *toilettes* para o Verão de 1963. Da esquerda para a direita: 1 – Modelo de *webe* em lã cinzenta azulada de Lalonde, com blusa amarela e gravata nos dois tons do conjunto. Casaco-bolero debruado a amarelo; 2 – *Fourreau* estilo Dior em lã grega ombros nus, pequena gola e grande laçada de *gros-grain bayadère* de Guillemin; 3 – Vestido em twil Rhodia estampado, corpo apertado atrás, decotado em quadrado, saia em pregas desvincadas; 4 – Crepe de lã rosa vivo, de Bucol, gola arredondada, efeito de plastron nervurado, saia pregueada. Tiktiner; 5 – Vestido casaco em shantung grosso azul-turquesa, de Moreau, gola aberta estilo camiseiro, com botões duplos. Bolsos partindo da cintura, cinto fino. Chloé. In: *Eva*, Junho 1963, pp. 48-49.

Foi em 1965, que a loja **Por-fí-ri-os**, pioneira no mercado do pronto-a-vestir, abriu as suas portas em Lisboa e no Porto. Foi uma das lojas mais emblemáticas da “moda jovem”; marcou a sua diferença nas gerações mais novas, expondo modelos rebeldes e irreverentes segundo a época que se viva em Portugal. Estes modelos, por sua vez, eram adquiridos em Inglaterra e posteriormente adaptados em fábricas e nos *ateliers* portugueses, que os reproduziam com matérias-primas nacionais e a baixo preços. Esta matéria tornou assim possível o acesso de muitos jovens a uma vasta gama de roupa e acessórios bastante extravagantes na época.⁴⁴¹

⁴⁴¹ Idem, *Ibidem*.



Fig.119 – “Moda Primavera/Verão 1967” – 15 – *Forreau* de Chanel prateado de fantasia, muito sóbrio, com duplo folho. Casaco em gaze estampado; 16 – Vestido de noite verde – chartreuse com pregas achatadas, sobrepostas, fingindo escamas. Cinto em mousseline roxa. Modelo Lepage; 17 – Vestido de noite com bolero – casaco coberto de contas de cristal pretas e prateadas, sobre a saia em cetim coral finamente plissado, modelo de Lola Prussac; 18 – Casaco verde com dupla corrente dourada e chapéu também plissado, modelo de Dior; 19 – Conjunto de duas peças de gabardina amarela. Cinto e luvas brancas, modelo de Patou e 20 – Redingote em sarja de pura lã com grandes quadrados framboesa e branco. Saia em evasée a partir da cintura e tem duas grandes algibeiras com as palas em viés. Chapéu em palha de framboesa, modelo Cradin. In: *Eva Suplemento* n.º. 1143, pp. 14-15.

Segundo Valter Cardim, 1971 foi um ano em que muito se falou da crise na Alta-costura. Um dos maiores factores deveu-se à reprodução e cópia em grande volume dos modelos de Alta-costura; a criatividade e as facilidades implantadas pelo pronto-a-vestir que de certa forma, reduziu o poder da Alta-costura, tornando todas as mulheres iguais e transformando os desfiles exclusivos em espectáculos para os mais saudosistas e os milionários. Por vezes, a falta de expectativa no momento do lançamento das novas colecções, deveu-se sobretudo ao facto de se achar que não havia muito mais a inventar. Desta forma, a maior parte dos costureiros, nesta altura, adaptou-se aos novos ditames do mercado lançando modelos mais fáceis de se copiarem e reproduzirem.⁴⁴²

⁴⁴² Cf. Valter Carlos Cardim, *A Moda em Portugal, 1960-1999*, Edições IADE, Lisboa, 2014, p. 34.

Em 1971, a revista, *Costa do Sol*, periódico dedicado aos acontecimentos da zona do Estoril e Cascais, publica um artigo “Paris decreta o fim da Maxi”⁴⁴³, que aborda novamente a questão do comprimento das saias. Como temos vindo a verificar ao longo deste trabalho, o tema das saias e o seu comprimento foi uma matéria bastante debatida pelos nossos periódicos nacionais e também no estrangeiro. Neste artigo, em especial, transmite-se que Paris tinha decretado o fim de todas as regras em relação às saias, referindo “[...] saias a tapar o joelho e a possibilidade para que toda a mulher possa vestir de acordo com a sua própria linha/e uma verdadeira (e discutida) invasão de *shorts*/resumo da recém – Apresentação Moda Francesa para o Verão de 1971[...]”.⁴⁴⁴ A moda das saias para esta estação perspectivava-se, que se fosse usar saias mais curtas. O artigo que temos vindo a citar dava a sugestão às suas leitoras, que se quisessem inspirar nos grandes criadores da Alta-costura: “[...] cortem as bainhas das saias e tirem novamente do armário os vestidos que usavam há um par de anos [...] e tudo estará bem”.⁴⁴⁵ (fig.120)



Fig.120 - Modelos de vários costureiros, Dior, Lanvin, Balmain, Ricci, Patou e Carden, onde demonstram as suas criações para a saia da mulher. In: *Costa do Sol*, nº. 26, Fevereiro/Março, 1971, p. 39.

É ainda de realçar que o artigo chama, por sua vez, a atenção das leitoras para não deixarem de recordar a silhueta de 1945 em vestidos e em *tailleurs*. Adianta ainda: “todos os ditadores da moda batalham para que a saia fique cinicamente por baixo do joelho e que desapareçam os exageros de forma a que as mulheres realizem o seu sonho: o de vestirem de acordo com a sua própria linha e não com a obrigação cega e a obrigação de seguir a última moda”.⁴⁴⁶

⁴⁴³ Cf. “Paris decreta o fim da Maxi”, In: *Costa do Sol*, nº. 26, Fevereiro-Março de 1971, pp.39-40.

⁴⁴⁴ Idem, *Ibidem*.

⁴⁴⁵ Idem, *Ibidem*.

⁴⁴⁶ Idem, *Ibidem*.

Na revista *Vestir*, em 1974, é publicado um artigo sobre a Alta-costura feminina e a mistificação comercial, focando-se na indústria do vestuário, em que esta deveria ser dirigida por mulheres e não por homens. Esta era a opinião de Bruna Paspandi, quando falou em Milão, dizendo: “Desde que, pouco a pouco a Alta-costura feminina caiu nas mãos de homens que parecem empenhados em apresentar as mulheres cada vez pior vestidas e os homens, dia a dia, mais embonecados, a moda feminina internacional entrou numa das mais desfavorecidas fases da sua existência. [...] Com o advento destes costureiros acabaram as posições bonitas dos manequins, os gestos elegantes e as atitudes graciosas. Actualmente, vê-se “bonecas”, quais anjos insexuais, em atitudes que mais parecem de luta que em exibição de modas. Estas “bonecas” põem uma perna para cada lado, dão esticões nas saias, como que provando a sua resistência...”.⁴⁴⁷ Mais à frente, a autora coloca a questão “Mas a alta moda feminina está em crise?”⁴⁴⁸, eis uma questão já se tinha levantado, anteriormente, num periódico nacional, quando começou a aparecer o pronto-a-vestir. Era uma preocupação constante para os costureiros estrangeiros e, por sua vez, também para os nacionais. Nesta época, os costureiros começaram a notar que a alta sociedade estava toda ela a desaparecer, e quem tinha poder de compra e as clientes mais elegantes, estas por sua vez, estavam a virar-se para o pronto-a-vestir. “[...] A emancipação na maneira de vestir e a excentricidade da Alta-costura, tornou-se numa moda excêntrica-barata, pois, presentemente as clientes das Grandes Casas de Alta-costura, compram um vestido para uma ocasião de circunstância, uma cerimónia, ou uma recepção. Os costureiros de Paris, ainda hoje lamentam o desaparecimento de clientes como a Senhora Biddle que chegava a comprar 20 a 30 vestidos todas as vezes que ia a Paris...”.⁴⁴⁹

Apesar de, pontualmente se verificarem pequenos avanços, que reflectiam o que se passava em Paris, em Portugal, o verdadeiro desenvolvimento da Moda só teve início em 1974, com o 25 de Abril e a instauração da democracia. Estas grandes mudanças concretizaram-se porque “com a queda do regime, cai também muita da convencionalidade do vestuário; [...] as pessoas estavam sedentas por se expressarem livremente e tinham vontade de vestir roupa diferente e também de se afirmar através do vestuário”, como justifica Cristina Duarte.

O artigo do Diário de Lisboa, de Abril de 1967 foca-se na Alta-costura em Lisboa, chamando a atenção de que grande parte das mulheres portuguesas na época não se podiam vestir nos

⁴⁴⁷ Cf. “A Alta-costura Feminina e a Mistificação Comercial”, In: *Vestir*, nº 154, Março/Abril 1974, p. 3.

⁴⁴⁸ Idem, *Ibidem*.

⁴⁴⁹ Idem, *Ibidem*.

grandes costureiros de renome. Contudo, essa maior parte das mulheres, copiava as criações desses ilustres costureiros.

Nesse ano a grande moda continuava a ser a mini-saia ou pelo joelho, apesar de muitas senhoras não as usarem ora por acharem que já não tinham idade, ora pelos maridos se oporem ao seu uso.

O artigo termina a sua análise sobre a Alta-costura em Portugal deixando no ar, uma pertinente questão a qual passamos a citar: “[...] A Fundação Gulbenkian não querará fomentar esta “arte” em Portugal, criando bolsas de estudo que permitem às nossas raparigas – e rapazes – ir aos centros de modas internacionais especializar-se em desenhadores de *croquis*? [...]”⁴⁵⁰

⁴⁵⁰ Cf. “Para quando uma Alta-costura Portuguesa?”, *In: Diário de Lisboa*, 5 de Abril de 1967, p. 22.

3.5. As Pioneiras da Moda em Portugal: *ateliers* de Lisboa

Desde inícios do século XIX, que a Moda e as modas em Portugal eram ditadas por costureiras e modistas de roupa e de chapéus, nomeadamente pelo *atelier* Judith e Amélia de Moraes que começou a sua actividade profissional como costureira de chapéus na Casa Bobone. Sendo elas originárias de Paris, vão-se progressivamente instalando em Lisboa mostrando o sucesso que encontravam junto de uma restrita clientela urbana e elegante, que solicita o seu trabalho com o intuito de acompanhar a moda europeia, para depois passear e ostentar, mas também emitir sobre o vestir e o porte, na “ladeira vaidosa”, de acordo com a expressão de Ramalho Ortigão ao referir-se à principal artéria do Chiado lisboeta.⁴⁵¹

No início do século XX, eram poucas as informações sobre moda existentes em Portugal. Existiam algumas revistas femininas que davam conselhos sobre a forma de vestir, o conceito de beleza, a culinária e pouco mais. Na época, existia apenas um *atelier* de renome pertencente a Madame Valle situado na zona do Marquês de Pombal; tratar-se-á de uma das casas de Lisboa com informação dos usos e costumes parisienses que reunia um conjunto de tecidos de moda adquiridos em Paris.

A Alta-costura em Portugal esteve directamente ligada às casas de moda e costureiros de Paris. No entanto, alguns nomes portugueses passaram a figurar na imprensa como costureiros ou modistas com criações próprias.

Madame Valle foi a primeira modista criadora de moda portuguesa a aparecer na imprensa no período de 1914 a 1929, excluindo-se as grandes casas comerciais de moda que também apresentavam criações próprias e as que apresentavam eram das casas de Alta-costura francesa.

Como vimos, o conflito da Segunda Guerra Mundial deu origem ao encerramento de grande parte das Casas de Alta-Costura que, por isso, optaram por vender os seus modelos em *toiles*⁴⁵², que eram adquiridas por modistas portuguesas, espanholas, belgas, holandesas e até italianas. Dior, Fath, Balmain ou Balenciaga passaram a ser acessíveis a uma burguesa

⁴⁵¹ Cf. Luísa V. Paiva Boléo, *Casa Havanese, 140 anos à esquina do Chiado*, Dom Quixote, Porto, 2004, p. 71.

⁴⁵² Toiles – moldes em tecido de pano de algodão dos modelos de costureiros parisienses que eram adquiridos quando as costureiras iam a Paris assistir aos desfiles de moda das prestigiadas casas de Alta-costura de renome.

européia e americana média-alta com autorização dos seus autores, desde que as réplicas realizadas a partir das referidas *toiles*, não fossem integralmente copiadas.⁴⁵³

Segundo a publicação de Valter Carlos Cardim, *A Moda em Portugal, 1914 a 1959*, podemos verificar que anteriormente ao período por nós estudado, já haviam em Portugal referências a costureiros parisienses que eram tidos em consideração como fonte de inspiração para as nossas costureiras da altura, assim como para a alta sociedade feminina portuguesa.

Consequentemente, consideramos pertinente mencionar nesta primeira introdução os costureiros franceses que eram então tidos como modelos a seguir por algumas das costureiras conceituadas portuguesas.

Os principais costureiros e casas de moda que foram notícia na imprensa portuguesa de 1914 até ao ano de 1929 foram: JEANNE LANVIN (1867-1946), MADELEINE VIONNET (1876-1975), JEAN PATOU (1887-1936), LUCIEN LELONG (1889-1958), MARCEL ROCHAS (1889-1958), EDWARD MOLYNEUX (1894-1974), MADELEINE CHERUIT (1866-1955), ROBERT PIGUET (1901-1953), CHRISTIAN BERARD (1902-1949) e NINA RICCI (1883-1970).

Verificou-se que os nomes de costureiros internacionais apareceram em maior número a partir de 1930.

Os mais significativos foram: ELSA SCHIAPARELLI (1890-1973), MAGGIE ROUFF (1896-1971), JACQUES HEIM (1899-1967), JOSEPHINE BAKER (1906-1975), CHARLES CREED (1909-1966), MAINBOCHER (1891-1976) e LOUISE BOULANGER (1878-1950).

Com o surgimento do Estado Novo, Portugal encontrava-se não muito favorável ao desenvolvimento de novos valores culturais e artísticos, seguindo assim um padrão tradicional. Apesar do regime ditatorial, subsistiam, todavia, algumas lojas de eleição para uma camada social mais abastada onde se destacavam os artigos provenientes de Paris, se reproduzia a indumentária usada pelos actores de cinema francês, italiano e americano, bem como das mais apreciadas manequins.

O uso das *toiles* e dos tecidos originais comprados aos grandes costureiros franceses, era muito frequente na Alta-costura portuguesa, de modo a realizarem as reproduções dos modelos franceses. Contudo, a Alta-costura em Portugal praticamente desapareceu, a seguir à

⁴⁵³ Cf. Madalena Braz Teixeira, “Amália, a grande figura do fado”, In: *Amália em Palco*, s.n., Estoril, 2015, p. 8.

revolução do 25 de Abril, após o qual a clientela de luxo, elegante, sóbria, quase desapareceu, poucas foram as casas de Alta-costura que se mantiveram no mercado.

Nos *ateliers* nos anos 50 e 60 onde era realizada toda a confecção desta indumentária de luxo trabalhava-se arduamente, a um ritmo acelerado, dia e noite, para satisfazer todas as clientes, especialmente quando se verificavam a existência de grandes encomendas. As inspirações eram na sua grande maioria, como já referido, de origem francesa. Porém, na década de 60 também a moda inglesa começa a ter alguma influência em Portugal. O estilo de roupa era arrojado e de influência urbana das ruas de Londres. Foi neste período que se iniciaram as importações de roupa de pronto-a-vestir através dos grandes armazéns existentes na baixa de Lisboa e do Porto. As bordadoras eram experientes e as mais novas esforçavam-se por aprender o ofício. No espaço de trabalho cruzavam-se linhas e tecidos da melhor qualidade, uns nacionais outros estrangeiros. Aqui eram os bastidores onde se construía parte das vidas que a cada dia se projectavam na roda de uma alta sociedade, onde jamais pormenor algum ficava ao acaso.⁴⁵⁴

Até aos anos 60, a moda portuguesa restringia-se praticamente ao trabalho de costureiras que copiam os moldes dos modelos das revistas estrangeiras importadas ou ao trabalho mais especializado de costureiras ou modistas que adquiriam licença do uso dos moldes (*toiles*) de criadores franceses. As modistas, mais em voga nesta época em Portugal, Candidinha, com *atelier* no Porto e em Lisboa, e Anna Maravilhas em Lisboa, ditavam a moda portuguesa da época: são das poucas a terem em exclusivo os moldes de criadores – *toiles* -, assim como os tecidos e os acessórios escolhidos em Paris. Todavia, outros nomes foram surgindo entre a elite e a burguesia portuguesa, e em 1964 estima-se a existência de mais de seis mil alfaiates⁴⁵⁵ e um igualmente razoável número de costureiras auxiliadas por um ainda maior número de costureiras aprendizas. Assim, os homens vestem-se no alfaiate e as senhoras na modista.

Os serviços das modistas e dos alfaiates tornam-se um luxo reservado apenas a alguns, apenas a alta sociedade portuguesa tinha condições económicas para se vestir neste tipo de estabelecimento.

⁴⁵⁴ Cf. Conceição Queiroz, *A Vida privada das elites do Estado Novo*, Edição original Vogais, Amadora, 2016, p. 29.

⁴⁵⁵ Cf. <http://blog-dos-alfaiates.blogspot.pt/2007/11/h-cada-vez-menos-mestres-alfaiates.html>, consultado a 19 de Outubro de 2016

Para além das costureiras acima mencionadas, outras eram igualmente bastante conhecidas na praça. Contudo, apenas eram referenciados os seus nomes e *toilettes* nos periódicos nacionais ao lado dos modelos das costureiras acima citadas. Quanto a informações mais pormenorizadas sobre o seu trabalho e quem eram, não conseguimos obter até à data. Falamos, assim, de Amélia de Moraes – segundo Ilda Aleixo, começou a sua carreira a fazer chapéus na Casa Bobone; Maria Luísa Barata; Margarida Rodrigues; Duarte e Sérgio Sampaio. Contudo, é importante frisar que também no Porto existiram costureiros de renome e que tiveram presença constante no periódico *Jornal Feminino da Mulher*, editado no Porto, referimo-nos então, a Armando de Sá, Nuno Pinto & Charles Annéquin⁴⁵⁶, localizados na Avenida da Boavista, no Porto, (figs.121 e 122) Maria José Félix⁴⁵⁷ – considerada uma conceituada modista (fig.123) - e Cassiano & Filhos⁴⁵⁸ – especialidade em chapéus, sapatos e carteiras. Um dos principais nomes da Alta-Costura portuense que o *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher* passou a divulgar a partir de 1958, foi o da Casa Candidinha. Em 1958, publicou a passagem de modelos que ela efectuou e que contou com a colaboração de Humbertina Bastos, que forneceu os chapéus, e de Gonçalves, que forneceu os sapatos.⁴⁵⁹

Segundo a revista *Eva*, a capital do Norte primava pela distinção e sobriedade, facto que resultava da alta distinção que os mestres portuenses imprimiam às suas criações. O artigo cita o Salão de chapéus de Júlio Gomes Ferreira, tido como o grande criador portuense; a casa de moda Sousa Lemos; os produtores de beleza Dorlan; os calçados Imperium; as malhas Popp.⁴⁶⁰ Certamente, existiam na cidade do Porto outras costureiras e costureiros de renome, mas que não cabe aprofundá-los no nosso estudo.

⁴⁵⁶ Cf. “Sua alteza a Moda”, In: *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, Fevereiro 1958, nº 5, p. 5.

⁴⁵⁷ Cf. “Acontecimentos”, In: *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, Abril de 1958, nº 9, p. 16.

⁴⁵⁸ Idem, *Ibidem*, p. 17.

⁴⁵⁹ Cf. In: *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, Abril de 1958, nº 9, p. 17.

⁴⁶⁰ Cf. In: *Eva*, Novembro 1941, p. 1941.



Fig.121 - *Boutique* de Armando de Sá, uma das colaboradoras desta casa mostra um modelo da colecção à directora da revista *Jornal Feminino da Mulher*. Armando de Sá nesta altura estava a obter uma notável impressão entre as colecções da cidade do Porto. Fonte: *In: Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, Abril de 1958, nº 9, p. 17.

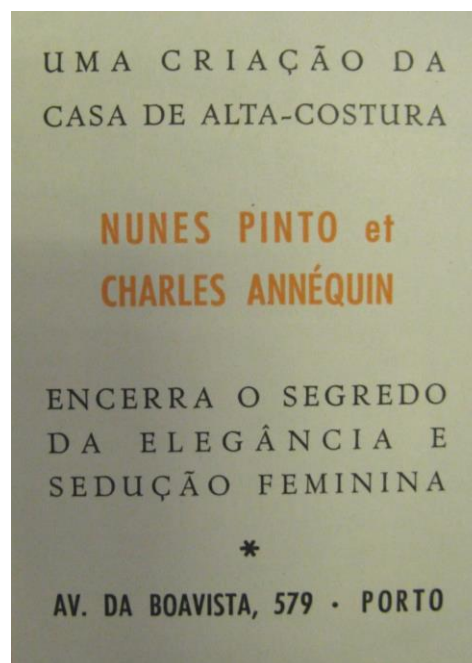


Fig.122 - Anúncio à casa de Alta-Costura Nuno Pinto & Charles Annéquin, fonte: “Sua alteza a Moda”, *In: Jornal Feminino da Mulher*, Fevereiro 1958, nº 5, p. 5.



Fig.123 - Maria José Félix a mostrar um dos seus vestidos desfilados na sua passagem de modelos, fonte: “Acontecimentos”, In: *Jornal Feminino da Mulher*, Abril de 1958, nº 9, p. 16.

Ao abordarmos as pioneiras da moda em Portugal, particularmente as mais relevantes de Lisboa, além de alguma bibliografia já referida, utilizaremos como fontes primárias os periódicos de moda femininos da época, as fontes orais, provenientes de entrevistas realizadas a costureiras que trabalharam em casas de Alta-costura de renome, como por exemplo, Candidinha, Casa Bobone e Anna Maravilhas, as quais se revelaram de extrema importância e trouxeram riquíssima informação para o nosso estudo. Referimo-nos às entrevistas realizadas em Janeiro e em Abril de 2016. (Cf: ver Anexos 5, 6 e 7)

É importante frisar que houve muitas costureiras/modistas durante o período do Estado Novo, até mesmo costureiras de renome, como iremos destacar, contudo, faremos apenas menção àquelas sobre as quais conseguimos reunir um maior número de informação e que tiveram uma maior relevância para a história da moda em Portugal durante este período. Ainda assim, referiremos os nomes de outras costureiras que tomámos conhecimento e que também foram importantes na época, pela frequência com que os seus nomes apareceram nos periódicos femininos e pelo contributo que deram para a evolução da Alta-costura em Portugal, mas sobre os quais não conseguimos obter informações significativas.

Destacamos assim, Margarida Rodrigues, através dos periódicos femininos podemos verificar tratar-se de uma costureira de renome, pois apareceu ao lado de nomes como Madame Valle, Casa Bobone e Anna Maravilhas. Porém, informação relativa à sua actividade profissional e

sobre si, apenas localizámos na obra de Conceição Queiroz, *A vida privada das elites no Estado Novo*, a qual considerámos pertinente trazer à atenção.

Assim, Margarida Rodrigues foi uma costureira com algum prestígio e bastante falada na época. Na obra acima referida verificámos uma entrevista realizada pela autora a Magda de Avelar Pinheiro, professora catedrática de História, prima da costureira aqui mencionada. Segundo Magda Avelar Pinheiro, Margarida Rodrigues teve o privilégio de vestir as famílias mais ricas do Estado Novo, como por exemplo; os Mello, os Espírito Santo e os Van Zeller. Nos anos 50 Margarida Rodrigues confeccionou indumentária de requinte para convidados que foram ao casamento da princesa italiana Maria Pia de Sabóia, em 1955 com o Príncipe Alexandre da Jugoslávia que se casaram em Portugal (em Cascais).⁴⁶¹ (fig. 124)



Fig.124 – O Rei Umberto II de Itália, acompanha a sua filha Maria Pia de Sabóia. Casamento de Maria Pia e Alexandre da Jugoslávia a 12 de Fevereiro de 1955.

Fonte:

<https://www.facebook.com/RealVilladeCascaes/photos/a.743483499026838.1073741876.387789074596284/1045790242129494/?type=3&theater>

Margarida Rodrigues herda o talento da mãe, antiga costureira de Cascais. Aprende o essencial com ela, e também passa pelo *atelier* da Casa Bobone. Em 1941, monta o seu próprio espaço na Rua Castilho, em Lisboa, em frente ao Hotel Altis. Mostra capacidade inventiva nos anos da guerra e mantém-se sempre actualizada. Compra os direitos de autor de vestidos da Casa Dior e promove desfiles restritos no seu *atelier*, na Rua Castilho, e as passagens de modelos acontecem numa sala com decoração do tipo Louis XV, cheia de

⁴⁶¹ Cf. *Conceição Queiroz, A Vida privada das elites do Estado Novo*, Edição original Vogais, Amadora, 2016, p. 65

expositores, preenchidos com peças de luxo e adereços de moda. As senhoras instalam-se em grandes cadeirões. Nas vitrinas há colares, chapéus, luvas e o melhor da bijuteria.⁴⁶² O seu *atelier* fecha portas no final dos anos 70, quando o pronto-a-vestir de costureiro começa a atrair, sobretudo, as jovens das categorias sociais mais altas.⁴⁶³

Outra costureira que também considerámos que tenha tido admiração pela alta sociedade portuguesa da época foi Júlia David⁴⁶⁴. Na revista *Voga*, de 1945 é apresentada a sua primeira passagem de modelos que teve lugar no seu *atelier*, nesse mesmo ano. Segundo a cronista, a passagem de modelos realizou-se “[...] num ambiente agradável e cheio de frescura [...]”⁴⁶⁵, estavam presentes “[...] senhoras da nossa melhor sociedade que enchiam por completo as salas do agradável *atelier*”⁴⁶⁶.

Nesta sua primeira passagem de modelos, Júlia David mostrou que a Alta-costura em Portugal estava a desenvolver-se, assim como, o seu gosto pessoal foi transmitido através dos modelos “[...] dos seus vestidos e dos seus chapéus, de uma elegância e distinção inconfundíveis, mostra bem por que motivo a sua clientela é da melhor e cada vez mais se avoluma”⁴⁶⁷.

A notícia realça ainda que “[...] não é costureira quem quer, mas sim, quem possui os dotes de um requintado bom gosto”⁴⁶⁸. Esta frase enquadra-se para qualquer das costureiras mencionadas neste capítulo, pois elas disponham dum extremo bom gosto, mais do que o chamado “jeito para a costura”.⁴⁶⁹

Todos os modelos confeccionados por esta costureira foram admirados com extrema atenção e aplaudidos, desde o simples e prático *tailleur*, ao elegante vestido de noite. Também os seus chapéus mereceram um lugar de destaque. Desta forma, esta passagem de modelos revelou-se um grande êxito para Júlia David.

Em Maio de 1945, a revista *Eva* apresentava nas suas páginas Avanti, um costureiro antigo de Lisboa, contudo, pouco divulgado. Segundo a opinião da revista, Avanti era um costureiro

⁴⁶² Idem, *Ibidem*, p. 66.

⁴⁶³ Idem, *Ibidem*, p. 67

⁴⁶⁴ Cf. “Lisboa Elegante – Júlia David apresenta no seu *atelier* a sua primeira passagem de modelos”, In: *Voga*, Junho 1945, nº 20, p. 19.

⁴⁶⁵ Idem, *Ibidem*.

⁴⁶⁶ Idem, *Ibidem*.

⁴⁶⁷ Idem, *Ibidem*.

⁴⁶⁸ Idem, *Ibidem*.

⁴⁶⁹ Idem, *Ibidem*.

que se apresentava juntamente com a da casa Bobone. O seu nome foi colocado para substituir o costureiro Duarte que tinha deixado a Alta-costura.⁴⁷⁰

Nomes menos conhecidos também foram referidos nas crónicas de moda da revista *Eva*, de entre os quais citamos Gaby, situada na rua Braamcamp, em Lisboa; David Kit, um nome novo que estava a lançar-se, situado na rua Eugénio dos Santos, em Lisboa, que comercializava acessórios e bolsas.

A revista *Voga* também registou nas suas páginas, em 1945, a presença de novas casas de Alta-costura em Lisboa. A primeira referência coube ao conhecido *atelier*, *A Moda em Marcha*, localizado em dois locais, no Bairro Azul do Parque Eduardo VII, e o seu *atelier* na Rua Marquês da Fronteira, 84, 1º direito. Madame Leão era a directora e proprietária, cujas *toilettes* eram executadas pela nova *première*, a jovem senhora América Lucas. Segundo este artigo, Madame Leão era uma “senhora possuidora dum requintado bom gosto, uma verdadeira apaixonada pela arte de costura, cujo entusiasmo a tem levado a vencer todas as dificuldades para bem servir as suas ilustres e elegantes clientes, as quais são verdadeiras amigas da sua casa”.⁴⁷¹



Fig.125 - Modelo de vestido executado pela costureira *première* América Lucas, da casa *Moda em Marcha*. In: *Voga*, nº. 22, Agosto de 1945, p. 10.

⁴⁷⁰ Cf. In: *Eva*, Natal 1944, nº 875, p. 42-43.

⁴⁷¹ Cf. “A Moda em Marcha”, In: *Voga*, nº. 22, Agosto de 1945, p. 10.

A segunda referência coube ao novo *atelier* de Alta-costura *Fredlaine*, que se localizava na Rua Rodrigues Sampaio, cuja abertura tinha decorrido no dia 2 de Novembro para um público restrito e no dia 15 de Novembro, a abertura oficial. *Fredlaine* comercializava *toilettes*, *lingeries* e também “o verdadeiro tipo e chapéu parisiense”. O corte da sua *première* possuía o chique da verdadeira costureira francesa. A cronista assinala o facto de que toda a composição das *toilettes* ali executadas possuía um acabamento perfeitíssimo, dando a impressão de terem sido “tocadas por mãos de fadas” e não humanas. Ressaltava ainda que “não é costureira quem quer, mas sim quem, pela sua educação e temperamento artístico, se dedica à arte de Alta-Costura, não deixando nunca de estar a par dos grandes criadores da moda e da beleza da mulher”.⁴⁷² (fig.126) Esta casa de moda foi bastante difundida a partir desta data. Antes mesmo de inaugurar, a imprensa feminina publicou várias referências sobre a mesma e, posteriormente, fotos dos modelos ali confeccionados.⁴⁷³ *Fredlaine*, também fazia cópias de modelos.⁴⁷⁴



Fig.126 - “No mundo da Moda *Fredlaine* – Representa três modelos da casa *Fredlaine*, o primeiro modelo é juvenil, vestido género desportivo em lã castanha, com riscas formando quadrados; o segundo é um vestido de Inverno em fazenda grossa enfeitada em Astrakan da Pérsia; por último um *tailleur de sport* em tecido grosso de lã em tom claro e com blusa azul escura ” In: *Voga*, nº. 23, Setembro de 1945, pp. 25-26.

⁴⁷² Cf. “No mundo da Moda *Fredlaine*”, In: *Voga*, nº. 23, Setembro de 1945, pp. 25-26.

⁴⁷³ Cf. “Paris e a Moda – Os costureiros apresentam vestidos engenhosos”, In: *Voga*, nº. 24, Outubro de 1945, p. 11; e “*Fredlaine* inaugura o seu *Atelier* e apresenta a sua primeira passagem de modelos”, In: *Voga*, nº. 25, Novembro de 1945, p. 15.

⁴⁷⁴ Idem, *Ibidem*.

Na sequência da nossa pesquisa, considerámos proveitoso para o presente estudo e para estudos futuros, elaborar um quadro referente às diversas costureiras existentes principalmente em Lisboa. No entanto, este quadro constitui o início de um trabalho que temos como objectivo continuar a desenvolver no futuro, de forma a quantificar o número de estabelecimentos existentes na época, a sua localização geográfica, assim como, o tipo de *toilettes* que confeccionavam e os costureiros em que se inspiravam.

Desta forma, a construção do quadro foi pensada de maneira a dar uma ideia geral de cada *atelier* de Alta-costura, incorporando o nome da costureira ou do *atelier*; período da actividade – se houver acesso a ela, por vezes é difícil determinar uma data exacta; localização do *atelier* – esta informação poder-nos-á ajudar a determinar geograficamente as zonas predominantes onde estas profissionais tinham os seus estabelecimentos; costureiros parisienses que serviam de inspiração e através dos quais as costureiras nacionais faziam cópias; por fim um espaço para observações.



Fig.127 - Anúncio à casa Carmen Garcia, localizada na Avenida Ressano Garcia, 19, 2º, Lisboa, In: *Eva*, nº. 1061, Junho de 1960, p.45.

VISITE AS «BOUTIQUES»
DE
ARMANDO DE SÁ
É UM NOME IMPOSTO POR SI PRÓPRIO

VEJA A COLEÇÃO DE
**OUTONO
*
INVERNO**

DE
Chapéus * Vestidos * Casacos
Malhas * Luvas * Carteiras
Pele de **Armando de Sá**
O LUVEIRO PORTUENSE
de categoria internacional

Nas suas lembranças de **Natal**, não esqueça
as «Boutiques» de **Armando de Sá**,
linda coleção de novidades **francesas**

UMA VIDA DEDICADA
À ELEGANCIA FEMININA

«Boutiques»
RUA PASSOS MANUEL
RUA S.TO ANTÔNIO
PORTO



—Uma das fotos em que numa das muitas entrevistas com Armando de Sá, obtivemos, numa sinceridade espontânea, a sua expressão, conversando sobre a moda.



Fig.128 - Anúncio ao atelier de Armando de Sá, localizado no Porto. In: *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº.145, Dezembro de 1963, p. 39.

Nunes Pinto
et
Charles Annéquin

UMA CASA DE ALTA-COSTURA
COM MUITA CLASSE

Tal como nas casas de alta costura de Paris, a «boutique» da casa «Nuno Pinto & Charles Annéquin», prepara a sua valiosa exposição de recentes novidades para presentes de Natal

**OS MODELOS DESTES NOMES
DA ALTA-COSTURA
SÃO CRIAÇÕES PRÓPRIAS**

Avenida da Boavista
PORTO Telef. 61801



—Lembram-se desta fotografia? É evidente que as nossas leitoras se recordam da reportagem sobre a passagem de modelos de Nunes Pinto & Annéquin, do êxito obtido na sua coleção Outono-Inverno. Pois trazemos novamente esta foto para que repararem na forma errónea como Nunes Pinto acompanhava os manequins antes de entrarem no salão.

Fig.129 - Anúncio ao atelier de Nunes Pinto et Charles Annéquin, localizado no Porto. In: *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº.145, Dezembro de 1963, p. 39.

É de realçar que, durante a nossa investigação, para além dos *ateliers* e costureiras de Alta-costura referidos anteriormente, constatámos a existência de mais alguns que se encontram também identificados no nosso quadro, tais como, Maria Luísa Barata, Sérgio Sampaio e Rosi Pollok. Temos conhecimento que estes costureiros também foram de referência para a Alta-costura portuguesa, contudo não foram estudados em pormenor no nosso trabalho devido ao facto, da informação sobre os mesmos ser escassa. Apesar disso, verificámos que o Museu Nacional do Traje possui algumas peças de *toilette* destes costureiros, desta forma valorizamos que sejam aqui citadas essas toilettes.

Da Maria Luísa Barata, o Museu Nacional do Traje possui um vestido (1960-1970), Inv. nº. 31525, “em tafetá de seda estampada de azul, vermelho, verde e cor de laranja, formando motivos florais e vegetalistas estilizados. Decote redondo. Linha direita. Frente com pinças que se prolongam até à extremidade inferior. Costas com abertura ao centro ladeada por pinças cosidas até meio das costas, prolongando-se o pano central em tira larga e solta sobre a saia do vestido. Manga larga a $\frac{3}{4}$. Aperta atrás, no corpo e na saia, com dois fechos de correr em metal pintado de azul. Forro em tafetá de seda azul escura”⁴⁷⁵. O vestido tem etiqueta da costureira “Maria Luisa Barata / Estoril / Lisboa”. A peça foi doada pelo Conde da Lousã, e o vestido terá pertencido a Maria Helena Bleck de Lancastre Cifka Duarte, 7ª Condessa de Lousã.⁴⁷⁶ (figs.130 e 131)

⁴⁷⁵ Cf. <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=46957> – consultado a 31 de Janeiro de 2017.

⁴⁷⁶ Cf. <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=46957> – consultado a 31 de Janeiro de 2017.



Fig.130 - Vestido (1960-1979), Inv. n.º. 31525, em tafetá de seda estampada de azul, vermelho e cor de laranja. Dims: Alt: 103 cm; larg. Ombros: 38 cm; Comp. Mangas: 44,5 cm. Colecção do Museu Nacional do Traje. Pertenceu a Maria Helena BLeck de Lancastre Cifka Duarte, 7ª Condessa de Lousã. Fonte: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=46957>



Fig.131 - Etiqueta da costureira Maria Luisa Barata, tinha *atelier* no Estoril e em Lisboa.

Fonte:
<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=46957>

Do costureiro Sérgio Sampaio, o Museu Nacional do Traje possui na sua colecção duas peças um vestido (1958) e um casaco (1970-1975).

O vestido, Inv. nº. 13740, “é em sarja de seda creme. Tem grande decote na frente e atrás. Sem mangas. Justo na cintura com pinças. Saia linha *evasée*. Corpo e saia totalmente bordadas com vidrilhos, missangas douradas e vidros facetados transparentes, mais concentrados na parte superior do vestido”⁴⁷⁷. A peça pertenceu à doadora, Maria da Guia Sampaio, mulher do costureiro. O vestido possui etiqueta do autor, “Sergio Sampaio / Lisboa”⁴⁷⁸. (figs. 132 à 135)



Figs.132 e 133 - Frente e costas do vestido (1958) Inv. nº. 13740, em sarja de seda creme, totalmente bordado na zona superior. Dims. Alt.: 100 cm; Larg. Costas: 47 cm. Colecção do Museu Nacional do Traje. Fonte: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=46736>

⁴⁷⁷ Cf. <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=46736> – consultado a 31 de Janeiro de 2017.

⁴⁷⁸ Cf. <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=46736> – consultado a 31 de Janeiro de 2017.



Fig.134 - Pormenor do bordado do vestido (1958), Inv. nº. 13740. Bordado com vidrilhos, missangas douradas e vidros facetados transparentes. Colecção do Museu Nacional do Traje. Fonte: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=46736>



Fig.135 - Etiqueta do costureiro “Sergio Sampaio / Lisboa”. Colecção do Museu Nacional do Traje. Fonte: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=46736>

Do mesmo costureiro, a colecção do Museu Nacional do Traje dispõe de um casaco (1970-1975), Inv. n.º. 29560. “Casaco comprido com manga comprida em sarja de lã creme, com gola e bandas largas formando decote em bico. Assertoado na frente. Dois bolsos metidos com palas. Linha direita. Costas com costura central e duas laterais. Cintura com tira do mesmo tecido formando cinto. Abotoa na frente com quatro botões circulares de massa castanha e creme com aplicação de filete dourado (sendo dois aplicados) em aberturas caseadas. Na gola, bandas, palas e extremidade das mangas pespontadas a linha creme. Forro em tafetá de seda castanha esverdeada. Aperta no interior com dois botões de massa creme”⁴⁷⁹. O casaco pertenceu a Maria Antónia Barros, cunhada do Professor Marcelo Caetano. Apresenta etiqueta “Tel. 43536 / Sérgio Sampaio / Lisboa Portugal”. (figs.136 e 137)



Fig.136 - Casaco (1970-1975) Inv. n.º. 29560, em sarja de lã creme. Dims: Alt: 104 cm; larg. Ombros: 37 cm; Comp. Mangas: 55 cm. Colecção do Museu Nacional do Traje. Fonte: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=52852>



Fig.137 - Etiqueta do costureiro Sérgio Sampaio. Fonte:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=52852>

⁴⁷⁹ Cf. <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=52852> – consultado a 31 de Janeiro de 2017.

Da costureira Rosi Pollak a colecção do Museu Nacional do Traje dispõe, nas suas reservas, diversas peças: dois vestidos dos anos 50 e 60, um conjunto de vestido e casaco de 1960 e duas blusas da década de 60. (figs. 138 à 150)



Fig.138 e 139 - Vestido (1952-1953) Inv. nº. 31755, “em malha executada mecanicamente com fio de algodão amarelo. Corpo aberto na frente, com decote em bico, gola e bandas da mesma malha de fio de algodão amarelo. Corpo com corte a direito em malha lisa, com duas pinças na zona do peito. Saia de malha canelada do mesmo fio de algodão. Na extremidade inferior, oito refegos da mesma malha. Manga curta, *raglan*. Aperta no corpo com três botões de plástico facetado transparente. Aberturas laterais que apertam com dois fechos de metal dourado.”⁴⁸⁰ Dims. Alt.: 127 cm; Lag. Costas: 42 cm; Comp. Mangas: 10 cm. Tem etiqueta: “TRICOT / Tele. 46821 / Rosi Pollack / Lisboa / Av. Fontes Pereira de Melo, 17, 2º”. Doação de Anna Arnaud Martins. Colecção do Museu Nacional do Traje. Fonte:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=46722>



Fig.140 - Etiqueta da costureira Rosi Pollak – “TRICOT / Telf. 46821 / Rosi Pollak / Av. Fontes Pereira de Melo, 17 – 2º”. Fonte: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=46722>

⁴⁸⁰ Cf. <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=46722> – consultado a 31 de Janeiro de 2017.



Fig.141 e 142 - Conjunto composto por vestido e casaco (1960), Inv. nº. 30193, “em renda de crochet executada com fibra artificial cinzento alisado, sobre fundo de tule da mesma fibra. Decote redondo. Linha direita com pinças na frente e nas costas, junto à cintura. Manga curta. Aperta nas costas com fecho de correr de plástico cinzento. Forro de tafetá de seda cinzenta.”⁴⁸¹ Dims. Alt. 109 cm; Larg. Ombros: 42,5 cm; Comp. Margas: 19 cm. Tem etiqueta: Etiqueta: “Tricot Couture / rosi pollak / Av. Fontes Pereira de Melo 25, 2º D / Telefone 46821 / Lisboa”. A doação deste conjunto é anónima. Colecção Museu nacional do Traje. Fonte: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=47242&EntSep=2#gotoPositi on>



Fig.143 - Etiqueta da costureira Rosi Pollak – “Tricot Couture / rosi pollak / Av. Fontes Pereira de Melo, 25, 2º D. / Telefone 46821 Lisboa”. Fonte: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=47242&EntSep=2#gotoPositi on>

⁴⁸¹ Cf. <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=47242> – Consultado a 31 de Janeiro de 2017.



Fig.144 - Blusa (1960-1970) Inv. nº. 30205, “em crochet executado manualmente com fio de fibra artificial branca sobre fundo de tule da mesma cor, formando motivos florais. Decote redondo. Manga a 3/4. Aberta nas costas. Aperta atrás com nove molas de metal prateado. Forro de tafetá de fibra artificial branca”⁴⁸². Dims. Alt. 53 cm; Larg. Ombros: 38 cm; Comp. Mangas: 53 cm. Tem etiqueta: "Tricot Couture Tel. 46821 / Rosi Pollak / Av. Fontes Pereira de Melo 25-2º D / Lisboa". A doação é anónima. Colecção do Museu nacional do Traje.

Fonte:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=53961>



Fig.145 - Etiqueta “Tricot Couture Tel. 46821 / Rosi Pollak / Av. Fontes Pereira de Melo 25-2º D / Lisboa”.

Fonte:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=53961&EntSep=2#gotoPositi on>

⁴⁸² Cf. <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=53961> – Consulta a 31 de Janeiro de 2017.



Fig.146 - Blusa (1960) Inv. n.º. 30206, “em crochet executado manualmente com fio de fibra artificial castanha sobre fundo de tule da mesma cor, formando motivos florais. Decote redondo. Manga curta. Aberta nas costas. Aperta atrás com sete molas de metal pintado de castanho. Forro de tafetá de seda artificial castanha”⁴⁸³. Dims. Alt. 56 cm; Larg. Ombros: 41 cm; Comp. Mangas: 21 cm. Tem etiqueta: "Tricot Couture Tel. 46821 / Rosi Pollak / Av. Fontes Pereira de Melo 25-2º D / Lisboa". Doação é anónima. Colecção do Museu Nacional do Traje. Fonte:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=53962>



Fig.147 - Etiqueta: "Tricot Couture Tel. 46821 / Rosi Pollak / Av. Fontes Pereira de Melo 25-2º D / Lisboa". Fonte: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=53962>

⁴⁸³ Cf. <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=53962> – Consultado a 31 de Janeiro de 2017.



Fig.148 e 149 - Vestido (1965-1975) Inv. nº. 37575, “em malha lavrada com fio de lã preta. Aberto na frente. Decote em bico na frente e redondo atrás. Cortado na cintura. Saia ligeiramente franzida. Manga comprida. Frentes cruzando e prolongando-se em duas tiras nas costas, dando nó. Malha empastada em chiffon de seda preta. Forro de tafetá de seda preta. Dims. Alt: 103 cm; Larg. Costas: 38 cm; Comp. Mangas: 43 cm.”⁴⁸⁴ Tem etiqueta: "Tricot Couture / rosi pollak / Av. Fontes Perreira de Melo 25-2º D / Telefone 46821 / Lisboa". Doador por Renata Feist Canelas da Silva. Coleção do Museu Nacional do Traje. Fonte: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=82086>



Fig.150 - Etiqueta: "Tricot Couture / rosi pollak / Av. Fontes Perreira de Melo 25-2º D / Telefone 46821 / Lisboa". Fonte: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=82086>

⁴⁸⁴ Cf. <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=82086> – consultado a 31 de Janeiro de 2017.

3.5.1. MADAME VALLE (1896-1987)

Como já tem vindo a ser referido neste trabalho, Madame Valle foi uma das grandes costureiras portuguesas que tivemos e que faz parte da história da moda nacional. Foi ela a grande impulsionadora dos desfiles de moda em Portugal, começando a realizá-los no seu *atelier*. Ainda que o seu auge profissional tivesse ocorrido nas décadas de 20, 30 e inícios de 40, devido à sua importância e à inexistência de um estudo muito aprofundado sobre a mesma, - (apenas Theresa Beco Lobo é quem faz uma maior abordagem a esta distinta costureira) -, considerámos de extrema relevância e fundamental que fosse referida como ponto de partida do nosso estudo. Por essa razão, introduzi-la no trabalho com o intuito de fornecer directrizes para futuras investigações.

Maria da Piedade da Silva Valle, conhecida como Madame Valle, (fig.151) nasceu a 28 de Setembro de 1896, em Rio de Moinhos, concelho de Abrantes. Com apenas 8 anos de idade, em 1903, começa a fazer vestidos para as suas bonecas. É em 1914, quando vem a Lisboa com a sua mãe e vê as raparigas com caixas de modistas, que decide a sua profissão. Trabalha como aprendiz numa modista que era fornecedora da Casa Lopes & Maia, em 1916. Abre a sua própria casa em 1924, na Rua Pascoal de Melo, nº 9, r/c, em Lisboa, em pleno coração das Avenidas Novas.⁴⁸⁵



Fig.151 - Maria da Piedade da Silva Valle - Madame Valle, fonte: “Os Costureiros Lisboetas e as suas Colecções”, *In: Eva*, Janeiro de 1945, p. 36.

⁴⁸⁵ Cf. Marionela Gusmão, “Madame Valle – Uma mulher na História da Moda”, *In: Moda e Moda*, nº 16, 1989, p. 65

Em 1927, transfere o seu *atelier* para a actual Praça Marquês de Pombal, onde fica hoje o Hotel Fénix, sendo assim, a primeira comerciante a estabelecer-se nesta praça. No início, o seu *atelier* era apenas num dos r/c; mais tarde adquiriu o do lado. A partir dessa altura, um r/c estava destinado à costura e à confecção das *toilettes* e o outro era para as provas e onde iam as clientes fazer as suas encomendas.⁴⁸⁶ A inauguração das instalações acontece a 4 de Abril de 1928, com a apresentação da colecção dessa Primavera, constituída por modelos franceses e da própria Madame Valle. Durante o desfile foi servido um chá, facto que era comum acontecer durante os desfiles de moda em Portugal. Madame Valle chegou a ter a trabalhar no seu *atelier* cerca de 40 costureiras.⁴⁸⁷

Segundo a notícia do periódico *Eva* de Janeiro de 1945, a cronista salienta que Madame Valle era uma personagem viva, irrequieta e empreendedora.⁴⁸⁸ Era uma mulher com espírito perfeitamente definido para triunfar. Profissionalmente distintíssima, nas suas mãos os tecidos tomavam rapidamente uma expressão de elegância. Para ela não havia segredos nem dificuldades na Alta-costura. “[...] Um golpe de tesoura, quatro alfinetes, modificam um aspecto que não lhe agrada e o que não estava a sair a seu gosto transforma-se como por encanto [...]”⁴⁸⁹

Tinha um temperamento de costureira nato e nascera para a Moda que a sentia como um poeta sente a poesia ou um pintor a pintura. Não fazia moda com prudência, fazia-a com audácia.⁴⁹⁰ A moda, para ela, não era o que se tinha feito ontem, mas o que se fará amanhã. Amava a novidade, que temperava com um seguríssimo critério de equilíbrio e bom gosto. Caminhava firme como mestra que era. E isso sentia-se quando se passava à porta do seu *atelier*: ambiente confortável, marfim e ouro, grandes carpetes, lustres de mil luzes fascinantes, conjunto que respira aquela confiança no futuro que possui quem já tem um passado.⁴⁹¹

Madame Valle foi a primeira modista criadora de moda portuguesa a aparecer na imprensa no período de 1914 a 1929, excluindo-se as grandes casas comerciais de moda que também apresentavam criações próprias e as que apresentavam as das casas de Alta-costura francesa. O seu nome surgiu pela primeira vez na imprensa em 1928, numa série de artigos, nos

⁴⁸⁶ Entrevista realizada ao Dr. Belmiro Tavares no dia 19 de Outubro de 2016 – director actual do Hotel Dom Carlos.

⁴⁸⁷ *Idem, Ibidem.*

⁴⁸⁸ Cf. “Os Costureiros Lisboa e as suas Colecções”, in: *Eva*, Janeiro 1945, p. 36.

⁴⁸⁹ *Idem, Ibidem.*

⁴⁹⁰ *Idem, Ibidem.*

⁴⁹¹ *Idem, Ibidem.*

periódicos *Eva*, *ABC* e *Modas & Bordados* e continuou a figurar durante todo o período em que nos debruçamos.

Em 1936, a cronista da *Eva*, fez uma visita aos vários *ateliers* de Alta-costura em Lisboa, onde o *atelier* de Madame Valle foi um dos visitados. Segundo a cronista, esta costureira era uma figura com espírito irrequieto, audacioso, pronta para enfrentar a moda fosse qual fosse a modalidade e o desafio. Pois ela entendia que um grande costureiro deveria seguir as várias oscilações que a moda tivesse, de modo a conseguir sentir e a explorar. Madame Valle gostava da novidade, coisas inéditas, de forma a estar sempre a renovar e a criar. Esta maneira de pensar e de ver a moda estava presente nas suas colecções, consideradas sempre uma inovação.⁴⁹²

O artigo divulga a colecção de Madame Valle para esse ano, onde refere que a costureira resolveu abordar de forma corajosa “[...] o mais moderno, seguindo as pisadas dalguns notáveis percursores da grande capital da elegância, no que se houve com um certo tão grande, que a sua colecção, toda baseada no alargamento franco da linha [...]”, tendo a criadora seguido “[...] a corrente mais avançada dos vanguardistas da moda, entrando afoitamente nos godets, peles e bordados, sem que os seus vestidos tenham deixado de ser encantadoramente jovens e esbeltos. Muito veludo, muita roda, muita pele [...]”.⁴⁹³

Dos modelos de *sportswear* aos vestidos de tarde mais luxuosos, casacos incluídos, a linha larga de *godets*, mostrava uma grande segurança e tinha êxito. Só nos vestidos de noite é que a silhueta por vezes voltava a estreitar a linha, saia justa quase até ao joelho, alargando para baixo.⁴⁹⁴ (figs.152 e 153)

⁴⁹² Cf. Theresa Beco Lobo, Dissertação de mestrado, *Para o estudo da Ilustração e do Grafismo em Portugal – Publicidade, Moda e Mobiliário (1920-1940)*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1998, p. 183.

⁴⁹³ Cf. “Uma visita aos costureiros de Lisboa”, *In: Eva*, nº. 60, 21 Novembro 1936, s/p.

⁴⁹⁴ *Idem, Ibidem.*



Fig.152 e 153 - Dois modelos de Madame Valle, desenhos de Guida Ottolini, *In: Eva*, 1936, s/p.

Em 1928, Madame Valle distinguiu-se pelos seus desfiles de moda no *Salão de Elegância Feminina e Artes Decorativas*. Foi também neste ano que Madame Valle terá sido contactada por Hortense Luz (1900-1984)⁴⁹⁵, artista de teatro de revista e sua amiga, com quem se encontrava frequentemente no Conservatório Nacional, e por Corina Freire (1897-1975)⁴⁹⁶, também outra artista do teatro de revista, para quem criou o guarda-roupa da revista **Rambóia** (1928), estreada no teatro Maria Vitória em 1928. Foi então esse guarda-roupa confeccionado no seu *atelier*, sob figurinos de José Barbosa (1900-1977)⁴⁹⁷, vestindo Hortense Luz, Madame

⁴⁹⁵ Hortense Luz (1900-1984), actriz de teatro. Nasceu 8 de Fevereiro em Lisboa no seio de uma família ligada ao teatro, o seu irmão, João Guilherme, era cenógrafo. Frequentou o conservatório, tendo terminado o curso em 1918 com a nota de 18 valores. Nesse mesmo ano estreou-se no Teatro Sá da Bandeira, na peça *A Vizinha do Lado*, levada à cena pela Companhia de Maria Matos. No final dos anos 30 começa a colaborar na rádio e em filmes; participa em 1938 no primeiro filme dobrado em português, nos estúdios da Tobis Portuguesa, *O Grande Nicolau*, um filme francês distribuído pela Filmes Império. Na dobragem participam os actores Vasco Santana, Alberto Ghira, ou Ribeirinho.

⁴⁹⁶ Corina Freire (1897-1975), cantora lírica de soprano e actriz. Foi a primeira portuguesa a trabalhar no Olympia de Paris e a cantar para o Príncipe de Gales, depois duque de Windsor. Estreou-se no teatro de revista em 1927 em *Rosas de Portugal* de Silva Tavares, sendo a sua última aparição neste género em *O Mar também tem amantes* em 1939.

⁴⁹⁷ José Barbosa (1900-1977), marcou a evolução na cenografia portuguesa, tendo projectado cenários e figurinos para todo o género de espectáculo teatral: revista e tragédia, bailado e ópera, comédia e teatro infantil. Influenciado pela estética dos Ballets Russes de Diaghilev, os seus trabalhos pioneiros para o Teatro de Revista introduziram um gosto modernista na cenografia teatral portuguesa.

Dernier Cri e cor-de-rosa, os quatro *Os Arredores*, *As Camélias*, *Sereminis de Luz*, *Arrufadas de Coimbra* e a *Voga*.⁴⁹⁸



Fig.154 - Retrato de Hortense Luz (1900-1984). Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Hortense_Luz



Fig.155 - Anúncio à peça “A Ramboia” que teria lugar no Teatro Maria Vitória, contava com figurino da Madame Valle. Este recorte de jornal foi encontrado nos arquivos da Madame Valle, não tendo por isso a data exacta do jornal em que foi publicado este anúncio. Arquivo da Madame Valle.

Executa o conjunto “Noite de Maio” (vestido branco e capa preta) apresentado a 20 de Maio de 1929 no *Coliseum* de Paris, durante o Campeonato de Elegância. O conjunto foi exibido pela manequim Raymonde Assailly. O Jornal *Paris Soir* citou-o elogiosamente, chamando-

⁴⁹⁸ Cf. In: *ABC* nº 428, 27 Setembro 1928, p. ??

lhe “divino e imaculado”. Nesse ano, organiza também uma apresentação de modelos no Clube Hípico de Palhavã.

Apresenta, a 22 de Outubro de 1929, no seu *atelier*, a colecção de Inverno 1929-30 seguida de um chá dançante, como era usual. Aos modelos foram-lhes atribuídos nomes, exibidos pelas manequins exclusivas da casa, respectivamente Maria das Dores Melado e Maria Alves da Cruz.

Madame Valle, para além de dirigir o funcionamento normal do *atelier*, ia entre duas a quatro vezes por ano a Paris para ver o que por lá se passava no domínio da moda, até porque a disponibilidade de informação em Portugal era muito escassa. Essas viagens de actualização permitiam-lhe contactos com casas com a de Jacques Fath (1912-1954)⁴⁹⁹, Chanel (1883-1971), Worth (1825-1895), Jacques Heim, Lanvin, Maggy Rouff, entre outros.⁵⁰⁰

O *atelier* de Madame Valle tinha manequins exclusivas das mais diversas nacionalidades: alemãs, suíças, espanholas, francesas, italianas e também portuguesas. Estas manequins eram treinadas pela própria costureira, segundo a sua experiência em contacto com as *passerelles* internacionais. Ocasionalmente, uma ou outra acompanhava-a a Paris para ver *in loco* como as outras profissionais desfilavam.⁵⁰¹

Todas estas modelos especializadas não faziam outra coisa senão apresentar as colecções criadas por esta costureira para o início de cada temporada e desfilar sempre que a cliente, ou o potencial comprador, o exigia. Essas manequins invariavelmente faziam passagens não só nos salões do seu *atelier* como no Palácio Foz, no antigo Hotel Avis, no Palace da Curia, no Astoria de Coimbra, no Coliseum de Paris e noutros locais. A equipa de Madame Valle era constituída, nessa época, por um número aproximadamente de vinte e quatro pessoas, entre manequins, aprendizas e costureiras.⁵⁰²

A 30 de Outubro de 1938 apresenta modelos no Grande Hotel do Porto. Em Lisboa, por sua vez, tiveram lugar os desfiles das duas temporadas. No ano seguinte, em 1939, no mesmo

⁴⁹⁹ Jacques Fath (1912-1954), foi um estilista francês, considerado uma das três principais influências na alta-costura do pós-guerra, os outros dois sendo Christian Dior e Pierre Balmain.

⁵⁰⁰ Cf. Marionela Gusmão, “Madame Valle – Uma mulher na História da Moda”, *In: Moda e Moda*, 1989, nº 16, p. 65.

⁵⁰¹ Idem, *Ibidem*.

⁵⁰² Theresa Beco Lobo, Dissertação de mestrado, *Para o estudo da Ilustração e do Grafismo em Portugal – Publicidade, Moda e Mobiliário (1920-1940)*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1998, p. 185.

Hotel, Madame Valle apresenta a colecção Primavera/Verão que incluía modelos da sua autoria e das casas francesas, Philippe et Gaston, Moyneux, Nina Ricci e Lucien Lelong. Nesse ano, também teve lugar em Lisboa, a apresentação das colecções das suas temporadas.

Na colecção de Madame Valle para 1945, a “[...] linha direita domina em absoluto [...] roda num vestido de dia e dois de noite”⁵⁰³. A silhueta feminina para esta estação queria-se esguia, de tal forma, que até os *tailleurs* também tinha esta linha. A cor triunfante da colecção era o preto, era a cor preferida de Madame Valle. Segundo o artigo da *Eva* “[...] quem conhece a técnica usada nesta casa se pode considerar o pelúcio de outra – só há preto”⁵⁰⁴. Na colecção de *toilettes* com cor só foram apresentados dois vestidos de noite brancos e alguns casacos de cor. Os acessórios, por sua vez, também estiveram presentes nesta colecção; apresentarem-se os chapéus maiores em comparação com as colecções anteriores, com abas avançadas à frente, copas relativamente altas, de inspiração “Directório”⁵⁰⁵.⁵⁰⁶ (fig.156)



Fig.156 - Dois modelos apresentados em 1945, vestido de dia e um casaco. Fonte: “Os Costureiros Lisboetas e as suas Colecções”. In: *Eva*, Janeiro de 1945, p. 36.

⁵⁰³ Cf. “Os Costureiros Lisboetas e as suas Colecções”, In: *Eva*, Janeiro 1945, p. 36.

⁵⁰⁴ Idem, *Ibidem*.

⁵⁰⁵ Directório – aqui a palavra “directório”, está a referir-se à inspiração que a costureira usou para a criação das suas *toilettes*, como podemos verificar no chapéu que ilustra a figura 156. Onde vemos influências do estilo directório que correspondeu ao período dos finais do século XVIII e inícios do século XIX em França. É considerado um estilo de transição, situando-se entre o estilo Luís XVI e o estilo império, e correspondendo à fase do Directório na história política francesa.

⁵⁰⁶ Idem, *Ibidem*.

Em 1953, participa num desfile nos Estados Unidos da América, com um modelo a que deu o nome de “Lisboa Antiga” inspirado no traje das varinas.

Madame Valle soube também marcar presença com as suas criações, tal como faziam os nomes da Alta-costura francesa em Long Camp, nos eventos desportivos que se realizavam em Lisboa.

Assiste à recepção da Rainha Isabel II, de Inglaterra, em 1957, a convite de Salazar, com que tinha relações de respeitosa amizade e trocava impressões pessoais sobre a moda.⁵⁰⁷ No artigo de Alexandre Honrado podemos verificar que Madame Valle lhe confessara que durante as férias de Salazar, os dois trocavam impressões sobre os modelos que se estavam a usar. O Presidente do Conselho de Ministros recomendava-lhe que “vigiasse os decotes, não exagerasse os arrebiques e insistia na necessidade de criações nacionais baseadas nas raízes portuguesas”.⁵⁰⁸

Contudo, segundo o Dr. Belmiro Tavares, director actual do Hotel Dom Carlos, que conheceu muito bem Madame Valle nos anos 70, relatou-nos na entrevista por nós realizada, que a tão reputada costureira oferecia sempre a Salazar as primeiras cerejas e uvas, colhidas na sua quinta em Alenquer.⁵⁰⁹ Este devolvia os cestos sempre com um cartão de agradecimento pelo amável gesto, por sua vez, Madame Valle guardava religiosamente sempre esses cartões, aos quais tivemos acesso parcial, aquando da visita ao Hotel Dom Carlos.⁵¹⁰

Em 1967, a modista inaugurou, a 25 de Fevereiro, o Hotel D. Carlos, em Lisboa, por si mandado construir – local onde reservou o 9º andar para sua residência, ali vivendo até ao fim dos seus dias. No terreno onde foi construído o hotel, existia antes uma vivenda onde Madame Valle vivia, e que segundo o Dr. Belmiro tinha pertencido ao rei D. Carlos, daí ter ficado o nome do hotel “Dom Carlos”.⁵¹¹ Devido ao estado de degradação da vivenda, foi mandada demolir, e, no seu lugar, mandado construir um edifício não sabendo bem o que poderia vir a ser, mas frisou logo desde o início que um andar seria para ela. Passado algum tempo nasceu o Hotel Dom Carlos.⁵¹²

⁵⁰⁷ Cf. Alexandre Honrado, “Salazar um homem...Na moda”, in: *Moda e Moda*, 1989, nº 16, pp. 68-69.

⁵⁰⁸ Idem, *Ibidem*.

⁵⁰⁹ Entrevista realizada ao Dr. Belmiro Tavares no dia 19 de Outubro de 2016 – director actual do Hotel Dom Carlos.

⁵¹⁰ Idem, *Ibidem*.

⁵¹¹ Idem, *Ibidem*.

⁵¹² Idem, *Ibidem*.

Em Maio de 1982 realizou um desfile no Hotel Dom Carlos, retrospectiva das suas criações de moda, que veio a ser o seu último contacto com a imprensa.

Nos modelos de Madame Valle de 1982, havia neles um estilo, uma originalidade, um desafio, uma mistura de moda francesa e uma orientação portuguesa. Quando se procurou encontrar referências da moda francesa dos anos 60, imaginou-se Balenciaga, pelas paletas das cores, linhas e pormenores.

Em Maio de 1986, efectuou a escritura dos Estatutos da Fundação Valle, por si criada. Durante a nossa investigação indagámos se ainda poderia existir esta fundação, mas sem sucesso. Sabemos que seu filho Humberto teria ainda a fundação activa após a morte da mãe, ocorrida em 1987, contudo, após o seu falecimento, em 2012⁵¹³, talvez a fundação tenha sido cessada.

No artigo de Marionela Gusmão podemos testemunhar o depoimento que o filho de Madame Valle fez em 1989, data da edição deste artigo na revista *Moda & Moda*. Ele tinha uma grande admiração pela mãe e pelo seu trabalho. Lembra-se da mãe começar a exercer a actividade de costureira na Pascoal de Melo, “[...] ela trabalhava quase interruptamente desde a madrugada até altas horas da noite. Praticamente não dormia, nem comia, e isto durante 365 dias por anos [...]”⁵¹⁴.

Madame Valle - Maria de Piedade da Silva Valle - acaba por falecer a 12 de Julho de 1987, em Lisboa, na sua residência, Hotel Dom Carlos, e por sua expressa vontade, veste o vestido criado por si em 1957, com o qual assistiu à recepção à Rainha Isabel II de Inglaterra.

Madame Valle foi uma costureira muito conceituada na época, vestiu a alta sociedade lisboeta. O trabalho foi a sua vida. Uma vida que inscrevemos na história da moda em Portugal.

Seu filho, Humberto Pereira da Silva Costa e Valle, veio a falecer a 30 de Janeiro de 2012.

Julgamos que Madame Valle tivesse um gosto particular por pintura, pois ao visitarmos o seu apartamento, encontrámos algumas pinturas de Victor Câmara, um pintor açoriano. Existe no seu apartamento ainda dois retratos pintados e um desenho que retratam a costureira lisboeta.

⁵¹³ Seu filho, Humberto Pereira da Silva Costa e Valle, veio a falecer a 30 de Janeiro de 2012.

⁵¹⁴ Cf. Marionela Gusmão, “Madame Valle – Uma mulher na História da Moda”, in: *Moda e Moda*, 1989, nº 16, p. 65.



Fig.157 - Retrato de Madame Valle, exibindo um vestido da década de 50 – 60, Autor: Victor Câmara Coleção Particular.



Fig.158 - Madame Valle junto do seu retrato pintado por Victor Câmara. Coleção Particular.



Fig.159 - Retrato de Madame Valle, 1959. Autor: Victor Câmara, Coleção Particular.



Fig.160 - Retrato de Madame Valle, Pastel sobre papel. Autor: Victor Câmara. Coleção Particular.

Aquando da visita ao apartamento onde viveu Madame Valle, verificámos a existência de bastante mobiliário, vitrinas com objectos de pequenas dimensões, que terão pertencido à costureira. Ao entrar no apartamento, ficámos com a sensação que a proprietária ainda lá vivesse, porque a disposição dos objectos foi mantida intacta.

Madame Valle usava como referência para as suas *toilettes* algumas revistas estrangeiras, nomeadamente a: *Burda*, *L' Officiel* e *Linea Italiana*. (fig.161)



Fig.161 - Revistas que Madame Valle utilizou, que se encontravam no seu apartamento, *Burda* de 1969/70, *L'Offiel* de 1965, *Linea Italiana* de 1965. Colecção Particular.

É de realçar que nesta nossa visita, encontrámos algum arquivo pertencente ao Atelier da Madame Valle, como fotografias, recortes de jornais, inclusivamente um dossier contendo o nome das clientes e as *toilettes* que estas adquiriram e os valores. (fig.162) Podemos afirmar que existe um arquivo muito interessante e de extremo valor para a história da moda em Portugal, em especial para a história desta prestigiada costureira, contudo, não nos foi possível consultar em profundidade de este espólio, apenas nos foi facultada alguma informação, devido ao facto de todo o processo do apartamento e dos bens que lá existem estarem fazerem parte de um processo judicial que ainda aguarda resolução.

Madame Baptista

Datas	Operações	Debit	Haser	D e C	Saldo
1938 Verão					
B.	Vestido azul e branco	1.200.00			
B.	Rebeca gris	1.000.00			
B.	Saia e casaca	1.000.00			
B.	Chapeau	250.00			
P.	Batista	200.00			
P.	Ornato	50.00			
B.	Arrebanco	20.00			
B.	Arrebanco	60.00			
B.	1 par de meias	10.00			
B.	3 par de meias	120.00			
P.	Rebel	500.00			
P.	Saia plissada				
B.	Blusa jacquard	300.00			
Janeiro 14	Ynteraga		140.00		
30	Ynteraga		3.200.00		
Janeiro 5	Montemonte		340.00		
	Ynteraga		50.00		
	Arrebanco	4.740.00	3920.00		

Fig.162 - Ficha de cliente no ficheiro do Arquivo de Madame Valle – Cliente Madame Baptista. Colecção Particular.



Fig.163 - Desenho executado por Madame Valle e da sua autoria de vestido de casamento, 25 de Junho de 1954. Colecção Particular.

Madame Valle e Bobone partilharam, muitas vezes, desfiles em conjunto, onde apresentaram as suas colecções. Referimo-nos, nomeadamente, aos que decorreram no Palácio Foz, como se poderá ver no capítulo 5, correspondente aos desfiles de moda.

Estas senhoras tinham a prática de ir duas vezes por ano a Paris, capital mundial da Moda desde meados do século XIX. Por lá tinham a oportunidade de conviver com os grandes costureiros da moda parisiense como **Lelong**, **Madame Paquin**, **Madeleine Vionnet**, **Patou**, **Chanel** e **Lanvin**, viam montras, estudavam as últimas tendências e compravam tecidos ou as famosas *toiles* – versões de peças feitas pelos estilistas para testar os modelos, geralmente em materiais pobres e maleáveis como a musseline ou até papel.

De regresso a Lisboa, não só apresentavam as suas criações originais como imitavam vestidos franceses, chegando a usar exactamente as mesmas cores e padrões.

A título de conclusão, devemos referir que o Museu Nacional do Traje tem na sua colecção um vestido de 1960, da autoria de Madame Valle. Trata-se de um vestido “em tafetá de seda azul bordado com lâmina de metal dourado, missangas, vidrilhos e *strasses* amarelos e brancos, formando decoração floral e vegetalista. Grande decote redondo na frente e atrás. Corpo justo, com pinças e cortes no peito. Cortado na cintura. Saia ligeiramente *evasée*. Grande encaixe na frente e atrás, na zona da anca. Saia terminando em pequena cauda recortada na extremidade. Nas costas, aplicada no decote, grande tira aos machos soltos que, abrindo para a parte inferior, se prolonga em cauda. Aperta atrás com fecho de correr. que

destacamos na figura abaixo.”⁵¹⁵ Dims. Alt. Frente: 140 cm; Atrás: 152 cm; Tira: 162 cm; Larg. Costas: 42 cm. Tem etiqueta: "Madame Valle / Lisboa". Vestido doador por Maria Urich. (figs.164 à 167)



Fig.164 e 165 - Vestido de 1960, em tafetá de seda azul bordado com lâmina de metal dourada, missangas, vidrilhos e *strasses* amarelos e branco. Inv. nº. 5350, Coleção do Museu Nacional do Traje. Fonte: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=46737>

⁵¹⁵ Cf. <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=46737> – Consultado a 31 de Janeiro de 2017.



Fig.166 - Pormenor do bordado a lâmina de metal dourada, missangas, vidrilhos e *strasses* amarelos e brancos.
 Fonte: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=46737>



Fig.167 - Etiqueta “Madame Valle / Lisboa”.
 Fonte: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=46737>

3.5.2. CASA BOBONE

A Casa Bobone foi uma casa de Alta-costura muito conceituada na época do Estado Novo e mesmo anteriormente. Enquanto que em relação à Madame Valle, sabemos que existe um arquivo com suficiente documentação para futuros estudos, quanto ao caso da Casa Bobone, não conseguimos, até à data, obter esse tipo de informação. Neste *atelier* de renome, muitas costureiras, que posteriormente ficaram populares, começaram aqui o seu trilha profissional. Referimo-nos, em particular, a Amélia de Moraes, que começou como modista de chapéus; Ilda Aleixo, que mais tarde foi ela a responsável pelo guarda-roupa de Amália Rodrigues e com quem conviveu até esta falecer; Anna Maravilhas, que anos mais tarde abriu o seu próprio *atelier*, onde contou com a colaboração de Ilda Aleixo (também Anna Maravilhas confeccionou *toilettes* para Amália Rodrigues). Estas foram algumas das costureiras que através da nossa investigação ficámos a conhecer que o seu percurso profissional passou por este distinto *atelier*.

A Casa Bobone, tinha como proprietária a senhora D. Maria Luísa Teixeira, (fig.167).O *atelier* era localizado na Rua Serpa Pinto, numa grande moradia, que anteriormente pertencia ao Salão Bobone, fotógrafo de renome durante o século XIX, tendo chegado a ser o fotógrafo da família Real. Quando D. Maria Luísa Teixeira adquiriu a moradia, pediu autorização para poder ficar com o nome do Salão ficando assim, conhecida a sua Casa de Alta-costura por Bobone.



Fig.168 - Maria Luísa Teixeira, fonte: “Os Costureiros Lisboaetas e as suas Colecções”, *In: Eva*, Janeiro de 1945, p. 39.

Maria Luísa Teixeira era uma senhora, uma mulher da sociedade. Dirigia o seu *atelier* de Alta-costura sem abandonar a sua vida mundana. Daí a personalidade inconfundível da Casa Bobone. A própria decoração da casa “[...] era íntima, senhoril. Luzes baixas, mesinhas, uma cómoda, um *fauteuil* antigo. Não há luxo, há bom gosto, um “quê” de casa particular de gente bem-nascida”.⁵¹⁶

Maria Luísa Teixeira não era uma profissional da costura, mas sabia orientar e tinha um extraordinário bom gosto. Tinha um sentido exacto da elegância. Foi a sua tendência irresistível para o chique que a tornou costureira mesmo sem saber pegar numa tesoura.⁵¹⁷

Criou assim uma das primeiras casas de Alta-costura em Lisboa.

A Casa Bobone tinha como mestra Madame Jorge, de origem francesa, que casara com um português e se fixara em Lisboa durante a Segunda Guerra Mundial. Madame Jorge ia de três em três meses a Paris comprar vestidos para trazer para Portugal, para as costureiras do *atelier* da Casa Bobone tirarem os moldes para serem posteriormente executados outros com esses mesmos moldes. Este processo era comum acontecer antes da Segunda Guerra Mundial, anterior ao aparecimento das chamadas *toiles*. No início, na Casa Bobone, não havia o uso de *toiles*, os moldes eram todos feitos a partir dos vestidos.

Depois da mestra Madame Jorge houve outra mestra a trabalhar para a Casa Bobone que foi a D. Maria Costa. Na Casa Bobone havia entre 10 a 12 costureiras a trabalhar.⁵¹⁸

Durante a Segunda Guerra Mundial os refugiados traziam vestidos e as casas de Alta-Costura aproveitavam e faziam deles os moldes. Como troca por esse trabalho, algumas vezes os *ateliers* faziam vestidos que ofereciam às senhoras que tinham cedido os seus vestidos para as costureiras tirarem os moldes. Nesta época que as costureiras portuguesas tinham por hábito ir até à fronteira de modo a adquirir os materiais para a concepção dos vestidos e até mesmo vestidos para fazerem os moldes.⁵¹⁹

Na Casa Bobone existiam diversas secções, cada uma destinada a uma especialidade no ramo da confecção das *toilettes*, passando assim a citar: Botões; Forras de fivelas; Peleira (tratava

⁵¹⁶ Cf. “Os Costureiros Lisboetas e as suas Colecções”, In: *Eva*, Janeiro 1945, p. 39.

⁵¹⁷ Idem, *Ibidem*.

⁵¹⁸ Entrevista com a senhora D. Ilda Aleixo, costureira da Casa Bobone neste período.

⁵¹⁹ Idem, *Ibidem*.

das peles); Chapéus (existia uma secção mesmo especializada) pela qual ficou responsável Anna Maravilhas.⁵²⁰

Esta casa, mantendo a tradição, afasta-se sempre pouco da linha direita. A sua tendência manteve-se na sobriedade, embora na sua colecção surgissem também arrojos que os costureiros tinham a tentação de apresentar.⁵²¹

Nos vestidos de tarde da colecção desta costureira, o preto era uma predominância indiscutível, embora quase sempre alegrado por uma ou mais cores vibrantes. Os modelos sucediam-se, apresentados por manequins experientes.

A Casa Bobone tinha especial tendência para a moda de noite, a qual mostrava sempre de forma invulgarmente notável. Os vestidos de jantar apresentavam grande novidade, eram lindíssimos, e de gosto sofisticado. Os vestidos de *soirée* eram uma brilhante especialidade desta casa, eram jovens, leves e de grande distinção.

Em Janeiro de 1945, a revista *Eva* divulga a sua colecção de Inverno, onde contava com cinturas muito delgadas e rodadas. Alguns dos vestidos representavam uma linha direita. Na sua maioria eram acentuados nas ancas e com “[...] cintas especiais, barbeadas [...]”⁵²². Como é normal em colecções de inverno, o preto predominava, embora houvesse também a presença do castanho e do verde-garrafa. *Drapés* eram presentes nos vestidos de cerimónia, muito *tricot* e abundância de lantejoulas e vidrilhos.⁵²³

Por sua vez, os fatos de noite eram muito femininos e graciosos, com classe e espírito de época. Eram sempre especialmente elegantes, reminiscências do fim do século.⁵²⁴ (fig.169)

⁵²⁰ Idem, *Ibidem*.

⁵²¹ Theresa Beco Lobo, Dissertação de mestrado, *Para o estudo da Ilustração e do Grafismo em Portugal – Publicidade, Moda e Mobiliário (1920-1940)*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1998, p. 180.

⁵²² Cf. “Os Costureiros Lisboetas e as suas Colecções”, in: *Eva*, Janeiro 1945, p. 39.

⁵²³ Idem, *Ibidem*.

⁵²⁴ Idem, *Ibidem*.



Fig.169 - Modelos da coleção de Inverno 1945, da Casa Bobone, *In: Eva*, Janeiro de 1945, p. 39.

Quando a Casa Bobone começou a passar por problemas financeiros complicados, a senhora D. Maria Luísa Teixeira falou com as costureiras e disse que a forma que tinha de as remunerar era através de cada vestido que produzissem. O preço fixado foi de 150\$00⁵²⁵ por cada vestido, que foi aceite pelas costureiras.

Quanto às passagens de modelos a grande maioria era realizada no próprio *atelier*, segundo recorda Ilda Aleixo.

Segundo a mesma costureira, a família de que se lembra ser grande cliente da Casa Bobone foi a Família Espírito Santo.

Maria Luísa Teixeira (Casa Bobone) tinha um bom gosto extremo, como todas costureiras com notabilidade. Os seus modelos de *toilettes* tinham uma linha elegante, com um requinte especial, como podemos observar na figura abaixo, onde verificamos seis modelos para ocasiões distintas do dia. Os modelos em questão são de 1955, todos eles têm em comum a elegância e forma esguia com que a mulher portuguesa se apresentava.

⁵²⁵ Entrevista com a senhora D. Ilda Aleixo, costureira da Casa Bobone neste período.

É interessante também referir que a imagem a que aludimos, fornece-nos a informação quanto ao valor monetário de cada *toilette*, onde os valores variavam entre os 1.300 escudos e os 1.800 escudos. As *toilettes* mais dispendiosas eram as que tinham um requinte especial e uma qualidade acima da média no tipo de tecido; por vezes, eram bordadas, tinham aplicações, rendas, acessórios específicos que as encareciam, mas que as tornavam especiais, referimo-nos especialmente às *toilettes* de dançar ou de cocktail. (fig.170)



Fig.170 - “Bobone – Boutique” – “Seis destintos modelos para várias horas do dia. Da esquerda para a direita: o primeiro - Vestido de linha direita, muito jovem em *jersey* bege, com valor de: 1.300 escudos; o segundo – *Tailleur* em fazenda de lã *olive* que sublinha as ancas, com valor de: 1.500 escudo; o terceiro – Vestido de dançar em *otomare* e veludo preto, pormenor de drapeado no decote, que o torna especial, com valor de: 1.800 escudo; o quarto – Vestido de tarde executado em *jersey* gris abotoa de uma foram muito original, com valor de: 1.400 escudo; o quinto – Conjunto de Saia e blusa, saia rodada em lã azul e a blusa em *jersey* preta, com valor de: 1.200 escudos; o último – Vestido de *cocktail* muito elegante, em lã preta decorado com botões e fivela ambos forrados a veludo preto, com valor de: 1.500 escudos”. In: *Eva* - suplemento, nº. 996, Janeiro de 1955, pp. 20-21.

Em Maio de 1955, a *Eva* dá a conhecer “As colecções de Primavera em Lisboa”, desfiles realizados pelas mais prestigiadas casas de Alta-costura em Lisboa onde a *Eva* teve acesso e que partilhou com as suas leitoras de forma a mantê-las a par das últimas tendências, que era notícia permanente neste periódico.

Este artigo é interessante pelo facto de nos dar um panorama geral das *toilettes* das diferentes costureiras de Lisboa, podendo-se, assim, comparar as *toilettes* entre elas. O artigo começa por dar destaque a Anna Maravilhas, que iremos abordar mais à frente neste capítulo. Esta costureira, nos vestidos de noite, domina completamente a linha esguia, a ausência total de

cintos, e a presença repetida de botões e bolsos. Os costureiros parisienses de referência para Anna Maravilhas para esta colecção foram Dior e Balmain.⁵²⁶ (fig.171)



Fig.171 - “As colecções de Primavera em Lisboa”, In: *Eva*, Maio 1955, pp.26-27.

Quanto à Casa Bobone, o artigo refere que a colecção apresentava-se muito fresca e elegante onde predominava a linha direita e sóbria. Também ela, tal como Anna Maravilhas, se apresenta nitidamente influenciada por Balmain, mas também com alguns apontamentos de Dior.

O desfile de Bobone começou com os *tailleurs*, com casacos no geral direitos, mas relativamente amplos. “Os *tailleurs*, não se podendo dizer que são cintados, moldam, contudo, à cintura [...]”⁵²⁷. Nesta colecção, estava bastante presente o uso de botões, que abotoavam os vestidos na frente, de cima a baixo, outros, abotoados nas costas até à altura da anca.

Verificou-se neste desfile, por parte de todas as costureiras, o quase afastamento total dos cintos nas suas colecções.

⁵²⁶ Cf. “As colecções de Primavera em Lisboa”, In: *Eva*, Maio 1955, p. 26.

⁵²⁷ Idem *Ibidem*, p. 31.

Na figura abaixo podemos verificar novamente a informação do valor das *toilettes*, onde variavam entre 1.300 escudos e os 1.900 escudos. Os mais dispendiosos são os da Casa Bobone. Referimo-nos ao casaco em alpaca gris, sem gola, com efeito de franzido nos ombros e manga aberta com um punho, no valor de 1.800 escudos e ao vestido de lã preta, com decoração no decote, uma grande faixa em tafetá preta sobre a anca, onde dá um nó atrás, este por sua vez, com valor de 1.900 escudos.⁵²⁸ (fig.172)



Fig.172 - Vários modelos de *toilettes* para a colecção da Primavera de 1955, “As colecções de Primavera em Lisboa”, In: *Eva*, Maio1955, pp.30-31.

A figura a seguir reflecte a colecção da Casa Bobone para o Verão de 1957. Mais uma vez podemos admirar as suas sumptuosas *toilettes* sempre com grande elegância e sobriedade. A linha dos seus vestidos continua a ser graciosa com cintura bem marcada, como era característica da época. Para esta colecção, Bobone propõe vestidos de tarde, vestidos leves para o verão, conjunto de saia e blusa, casaco comprido e *tailleur*. Mais uma vez, surge a referência ao valor das *toilettes*, porém constatámos um aumento do custo de algumas *toilettes*, variando entre os 1.500 escudos e os 2.500 escudos. (fig.173)

⁵²⁸ Idem, *Ibidem*.



Fig.173 - “Bobone – Boutique, Verão de 1957” – “Descrição das *toilettes* apresentadas na ilustração: o primeiro – Vestido em *surah* azul composto por saia *gonflée* à frente e casaquinho ligeiramente cintado, de bascas curtas e *empiècement raglan*, com valor de: 2.200 escudos; o segundo – Vestido em sarja branca com riscas pretas verticais, este tecido não era muito visto até então, com valor de: 1.800 escudos; o terceiro – Vestido em tweed verde executado em dois cortes verticais, decote quadrangular de onde saem duas pontas a formar laço, com valor de: 1.500 escudos; o quarto – Conjunto de saia e blusa. Saia azul com algibeiras de pelica branca enfeitadas com botões dourados. Blusa em *poline* branca muito simples, com valor de: saia – 1.200 escudos, blusa – 500 escudos; o quinto – Vestido leve e vaporoso, típico da estação, confeccionado em organza branca decorada com raminhos de cor, grande decote a descair para os ombros, com valor de: 2.500 escudos; o sexto – Vestido em algodão estampado Picasso, talvez pela irregularidade dos seus desenhos. Cintado com um cinto amarelo. Nas costas um *empiècement* quadrado de onde saia a roda, com valor de: 1000 escudos; o sétimo – Casaco em *lainage nattée* lilás, com dois bolsos no peito, sem gola e com um *empiècement* redondo de corte muito elegante, com valor de 1800 escudos; o último – Tailleur de *lainage* preta em tear manual, valorizado pelo corte e com a característica da colecção que é a gola afastada, com valor de: 1500 escudos”. Ilustrações da artista Janine. In: *Eva*, nº. 1024, Maio de 1957, pp. 42-43.



Fig.174 - "O Verão na Boutique da Bobone", In: *Eva*, Julho 1957, pp. 42-43.

Na figura acima (fig.174) podemos examinar vários modelos de *toilettes* da colecção de Verão de 1957 da Casa Bobone. Como na figura anterior, estamos perante modelos onde a linha esguia continuava em voga; as saias, por sua vez, são com bastante roda ou estreitas, dependentemente da hora do dia para a qual a *toilette* fosse usada. Nos vestidos de cocktail, de jantar ou de festa, por norma, as saias eram bastante rodadas. Os *tailleurs* e vestidos de tarde ou dia, já se queriam com saias mais justas. Todavia, todos tinham algo em comum: a cintura bem marcada, continuava a ser a tendência maior nesta época.

3.5.3. BEATRIZ CHAGAS

Beatriz Chagas, (fig.175) costureira lisboeta muito reconhecida, dedicou-se também à concepção de chapéus. Beatriz realizou o guarda-roupa para Amália Rodrigues no filme *Fado*,⁵²⁹ realizado por Perdigão Queiroga, em 1947.⁵³⁰ (fig.176) O seu *atelier* situava-se na Av. da Liberdade, em Lisboa.



Fig.175 - Beatriz Chagas, fonte: “Os Costureiros Lisboetas e as suas Colecções”, in: *Eva*, Janeiro de 1945, p. 38.



Fig.176 - Imagem do filme *Fado*, realizado por Perdigão Queiroga em 1947. Fonte: https://i.ytimg.com/vi/uPq3oW8_vCI/hqdefault.jpg

⁵²⁹ Filme *Fado* - Conta a história do percurso de uma fadista humilde cujo namorado, um carpinteiro, é o seu acompanhante guitarrista. Ela torna-se famosa, rica e sai do seu bairro. Quando ele se afasta, ela regressa e reconciliam-se. O enredo sentimental, a excelente montagem e os fados cantados por Amália fizeram deste filme um dos maiores sucessos de bilheteira.

⁵³⁰ Theresa Beco Lobo, Dissertação de mestrado, *Para o estudo da Ilustração e do Grafismo em Portugal – Publicidade, Moda e Mobiliário (1920-1940)*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1998, p. 178.

A jornalista da revista *Eva* descreve, em 1936, o desfile de Beatriz Chagas, como sendo um grande acontecimento na capital. A entrada desta casa tinha uma agradável sensação de “parisianismo”, pela decoração e pela disposição dos objectos, ao jeito de alguns mestres da capital da moda.⁵³¹ Apresenta as suas colecções sempre num ambiente luxuoso, com música ambiente. Em 1936, quando mostra a sua colecção esta foi considerada ecléctica, sem grande preferência por uma tendência específica.⁵³² Beatriz Chagas, com uma voz simpática, fazia a apresentação dos modelos: o “fato de ski”, o “fato de montar” e o “vestido para a Caça”, agradaram pelo toque de cor e movimento que deram a esta colecção. Neste desfile, sentiu-se o evoluir da moda, embora a linha direita continuasse presente em quase grande escala.⁵³³ E o desfile continuou com vestidos mais práticos para o dia e mais de *toilette* para a noite.⁵³⁴ (fig.177)



Fig.177 - Modelo de *toilette* de noite da Beatriz Chagas, da colecção de 1936, apresentado no desfile ocorrido no seu atelier e assistido pela cronista da revista *Eva*, Marlène. Artigo: “Uma visita aos Costureiros de Lisboa”, *In: Eva*, nº. 602, 21 Novembro de 1936, s/p.

A colecção de Beatriz Chagas foi considerada diversificada, sem grande preferência por esta ou aquela tendência. Contudo, alguns dos seus vestidos apresentavam uma saia em *evasé*,

⁵³¹ Cf. “Uma visita aos Costureiros de Lisboa”, in: *Eva*, nº. 602, 21 Novembro de 1936, s/p.

⁵³² *Idem, Ibidem.*

⁵³³ *Idem, Ibidem.*

⁵³⁴ Theresa Beco Lobo, Dissertação de mestrado, Para o estudo da Ilustração e do Grafismo em Portugal – Publicidade, Moda e Mobiliário (1920-1940), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1998, p. 178.

cortada em *godets* mais ou mesmo acentuados. Os *tailleurs*, de linhas elegantes, eram guarnecidos de peles verdadeiras. Da colecção, salientava-se o célebre casaco para cerimónia com o nome *Incroyable* que a Alta-costura parisiense tinha lançado. Os vestidos de noite, com aspecto requintado, eram na sua maioria esguios permitindo alongar a silhueta em caudas estreitas. Eram quase sempre acompanhados com agasalhos também luxuosos que completavam a sua grande *allure*. Um vestido “mauve” de tule da famosa Madeleine Vionnet (1876-1975)⁵³⁵, de Paris, foi apresentado nesta colecção com a autoria de Beatriz Chagas que resultou um conjunto de rara beleza e elegância.⁵³⁶

Segundo o periódico *Eva*, em 1945, Beatriz Chagas era considerada uma intelectual da Alta-costura lisboeta. A primeira passagem de modelos assistida pelas cronistas do periódico *Eva*, era acompanhada com música adaptada aos fatos que iam passando.⁵³⁷ Um quarteto de músicos distintos, meio ocultos na penumbra duma sala, interpretava, as suas peças, enquanto os vários vestidos iam desfilando, criando-lhes assim, a alma que Beatriz Chagas lhes tinha modelado. A preocupação do ambiente, a forma de trabalhar, a serenidade que se respirava naquela casa revelava a costureira: espírito requintado mas tranquilo, que precisava, para conceber as suas criações, rodear-se de beleza e conforto. As novas instalações de Beatriz Chagas são mais uma afirmação desta tendência. Ela não se contentava em fazer moda. Precisava de ver a sua moda viver no *encadrement* que ambicionou. E consegue-o, conjugando a sua técnica magnífica com uma fantasia bem conduzida.⁵³⁸

⁵³⁵ Madeleine Vionnet (1876-1975), estilista francesa, era muito apreciada pelos seus lindíssimos vestidos de corte em viés. A preferida das atrizes como Eva Lavalliere e Régene, antes da primeira Guerra Mundial, mostrou-se uma das criadoras de Alta-costura mais inovadoras da sua época. Concebia os seus modelos num manequim de miniatura, para estudar o drapeado do tecido em dobras sinuosas. Mestra do corte em viés, encomendava os seus tecidos quase com dois metros de largura, para esculpir os seus drapeados. Madeleine usava tecidos como o crepe da china e cetim para vestidos suaves, de modo que um vestido moldasse com perfeição ao corpo, eram os seus objectivos. Nenhum outro igualou a sua contribuição técnica à Alta-costura. Madeleine Vionnet acerca das suas criações afirmava: “Quando uma mulher sorri o seu vestido deve também sorrir”.

⁵³⁶ Theresa Beco Lobo, Dissertação de mestrado, *Para o estudo da Ilustração e do Grafismo em Portugal – Publicidade, Moda e Mobiliário (1920-1940)*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1998, p. 179.

⁵³⁷ Cf. “Os Costureiros Lisboetas e as suas Colecções”, In: *Eva*, Janeiro 1945, p. 38.

⁵³⁸ Idem, *Ibidem*.

Na sua colecção de Janeiro de 1945, também não se sentiu uma preferência decidida por esta ou aquela linha, havendo, contudo, uma indicação bem clara no sentido de roda muito mais moderada em tudo. Nos *tailleurs* de cerimónia, por exemplo, a roda é muito reduzida. Os vestidos de tarde, quase sempre de lã, apresentavam alguma roda, mas muito discretamente distribuída. O golpe de vista geral acusa silhuetas menos enfartadas que nas estações anteriores, as cinturas eram finas, mas sem a contrapartida de ancas marcadas. Só os casacos se mantiveram mais amplos. Predominância de elegantes e vistosos *drapés*. Chapéus elegantes em todos os géneros. Abundância de lantejoulas e de canutilho. Os vestidos de noite predominavam pretos, eram esguios e com estilo.⁵³⁹ (fig.178)



Fig.178 - Representa duas *toilettes* requintadas devido às ilustrações levam-nos a crer tratarem-se de *toilettes* de noite, motivo que nos leva a crer prende-se à decoração e minucia nos detalhes dos vestidos. Confeccionados pela modista Beatriz Chagas em ocasião do seu desfile que ocorreu em 1945, apresentando a colecção de 1945. “Croquis” executadas pela artista Janeni. Artigo: “Os Costureiros Lisboetas e as suas Colecções”, In: *Eva*, Janeiro 1945, p. 38.

⁵³⁹ Idem, *Ibidem*.

A figura abaixo (fig.179) representa diversos modelos de *toilettes* das nossas distintas costureiras de Lisboa para a colecção de Inverno de 1955.⁵⁴⁰ Tratam-se de modelos para várias horas do dia, desde vestido de tarde até ao vestido de noite, *cocktail* e cerimónia.

Denotamos que a moda da década de 50 está bem demarcada nestes modelos; cintura bem pronunciada em toda a hora do dia, enquanto a saia, essa varia consoante a ocasião. Modificava-se entre travada ou com bastante roda. Constatamos, igualmente, a semelhança no corte dos vestidos entre as costureiras representadas. Podemos, assim, afirmar que todas seguiam a tendência da moda com inspiração parisiense.

Os modelos de Beatriz Chagas aqui representados são o primeiro, vestido de jantar, e o sétimo, trata-se de um conjunto de saia e blusa.



Fig.179 - “As grandes colecções de Lisboa” Representa diversos modelos de *toilettes* das costureiras lisboetas de renome, Beatriz Chagas, Anna Maravilhas, Margarida Rodrigues e Bobone. A imagem representa assim oito modelos de vestidos para diferentes ocasiões do dia. Primeiro: Vestido de jantar em organza de cetim com aplicações de *feitrine* cor de tabaco, criação da Beatriz Chagas; Segundo: Tailleur bastante justo em sarja diagonal cinzenta e azul, da criação de Anna Maravilhas; Terceiro: Vestido de *cocktail* de *faille* preto, da criação de Anna Maravilhas; Quarto: Tailleur em *jersey* mesclada em tons de castor, frente drapeada e gola de leopardo muito juvenil, da criação de Margarida Rodrigues; Quinto: Vestido de *aléoulaine* cinzento-escuro com gravata bege, criação de Margarida Rodrigues; Sexto: *Toilette* em tafetá preta enfeitada a galão bordado a lã, onde passa fita de veludo rematando à frente com laços, criação de Bobone; Sétimo: Conjunto de saia preta de *feitrine* com algebeira bordada a ouro e pedras de cores, Blusa em veludo *nylon* branco, criação de Beatriz Chagas; Oitavo: Tailleur de cerimónia em fazenda preta. Casaco é trabalhado com nervuras e remata com laço em cetim preto, criação de Bobone. Ilustrações da artista Janine. In: *Eva - Suplemento*, nº. 996, Janeiro de 1955, pp. 4-5.

⁵⁴⁰ Cf. “As Grandes Colecções de Lisboa”, In: *Eva - Suplemento*, nº. 996, Janeiro de 1955, pp. 4-5.



Fig.180 - “A Moda em Lisboa” – Apresenta oito modelos para a colecção de Verão de 1957, das nossas estimadas costureiras, Beatriz Chagas, Bobone e Margarida Rodrigues. Revelam-se ser modelos de cerimónia, onde o requinte dos tecidos e os pormenores da confecção são proeminentes em todos eles. Primeiro: Vestido de Blouse, nas costas em fibrane de Bianchini, enfeitadas com fita de gros-gain azul, criação de Beatriz Chagas; Segundo: Vestido em tecido de novidade de algodão, estampado em azul e roxo. Casaco também em tecido de algodão rayone e acrilor-matellasse nos mesmos tons, criação de Beatriz Chagas; Terceiro: Vestido de aléoutinne azul-escuro, de elegância sóbria. Tem um foureau sensivelmente mais curto sobre o qual abre a partir da saia. Segundo o artigo era o mais marcante da estação, devido à nova linha que apresentava, criação de Bobone; Quarto: Vestido de dançar muito amplo em tafetá estampado com “rosinhas” que se evidência pela originalidade da saia e do decote, criação de Bobone; Quinto: Toilette de cerimónia em moussé de seda azul escura com drapeados no decote e na cintura, criação de Margarida Rodrigues; Sexto: Vestido amplo, em organza cognac com bolas pretas, no corpo do vestido drapeados prolongando-se para a saia, criação de Beatriz Chagas; Sétimo: Vestido-casaco, em shetland azul royal com botões mate, assertado, criação de Margarida Rodrigues; Oitavo: Tailleur em natté, tecido encanastrado, blusa estampada que termina em écharpe, criação de Margarida Rodrigues. Ilustrações de Janine, In: Eva, Maio de 1957, pp. 38-39.

A imagem acima apresentada (fig.180) exhibe diversos modelos de vestidos. Devido ao requinte e trabalho de confecção que apresentam, diremos que, na sua maioria tratar-se-á de *toilettes* para serem ostentadas em momentos sociais e de cerimónia. Tal como na figura anterior, representam modelos das colecções das ilustres costureiras nacionais para o Verão de 1957, Beatriz Chagas, Bobone e Margarida Rodrigues.

Persiste a linha direita e estreita em algumas *toilettes*, saia travada ou com bastante roda, para as ocasiões da noite. Os chapéus revelam-se de grandes dimensões e com grandes abas.

3.5.4. CANDIDINHA (1893-1980)

Cândida Celeste Nogueira Alves, Candidinha como era conhecida, foi a maior de todas as artistas do bordado em Portugal. Segundo o catálogo da exposição que decorreu, em 1994, no Museu Romântico da Quinta da Macieirinha, no Porto, exposição que lhe foi dedicada era referido que se tratava de uma senhora “[...] de rosto pálido, pele acetinada, olhos negros e vivos, era uma pequena e bonita figura de mulher [...]”.⁵⁴¹

Nascida em Paranhos, Porto, a 28 de Dezembro de 1893, casou a 24 de Novembro de 1917 com o comerciante Albertino Alves. Mais tarde foi para o Brasil, onde acabara por falecer no Rio de Janeiro, a 20 de Julho de 1980. Os seus restos mortais foram trazidos para Portugal, mais tarde, por iniciativa da sua filha Maria Francelina Alves Marques Gomes.

Candidinha, muito nova mostrou grande interesse pelos trabalhos de mão e gostava de aprender mais do que a sua sensibilidade já lhe ditava. Os seus pais, porém, como muitos naquela época, não queriam que ela deixasse a casa, queriam sim, que ela fosse uma boa dona de casa, como era pretendido na época. Candidinha era apaixonada pela arte de bordar e fugia sempre que lhe era permitido para casa de uma vizinha. Foi com essa senhora que aprendeu toda a sua mestria na arte de bordar. A sua vocação era tão precoce que não passava despercebida aos olhos de ninguém.



Fig.181 - Pormenor de um dos bordados de Candidinha que estiveram presentes na exposição de 1994. In: Catálogo da Exposição de 1994 no Museu Romântico no Porto.

⁵⁴¹ Cf. Catálogo da Exposição Candidinha 21 de Outubro a 5 de Novembro, Museu Romântico da Quinta da Macieirinha, 1994, p. 5.

Casou em 1917. O seu marido era seu grande admirador e vendo os seus dotes artísticos, facilitou-lhe o caminho de modo a que ela pudesse continuar a sua arte. Deste matrimónio houve dois filhos, Maria Francelina e José, já falecido.

Foi na Rua da Boa Hora, no número 15, no Porto, que Candidinha deu início ao seu *atelier* iniciando ali uma carreira magnífica. Começou a sua carreira a bordar toalhas de mesa, paninhos, lençóis, dedicando-se aos enxovais; só mais tarde começou com a *lingerie* e roupa de criança e mais tarde ainda com a Alta-costura.

Candidinha ia frequentemente a Paris, não só para assistir às passagens de modelos mas também para visitar museus, pois era olhando os quadros dos grandes mestres da pintura que ela ia buscar a sua inspiração através das cores e enquadramentos.

Tornou-se tão famosa que o seu nome chegou a passar as fronteiras de Portugal, chegando um dia a irmã do Rei Faruk do Egipto a deslocar-se ao Porto para encomendar algumas peças de enxoval à grande mestra do bordado.

Mesmo com o imenso trabalho que tinha sempre em mãos, Candidinha não esquecia os filhos. O seu filho José, depois de terminado o curso artístico em Portugal, foi para Paris onde se inscreveu na escola *Guerre et Lavigne*. Casando-se mais tarde com a sua professora, Madame Lucette, esta passou a desenhar modelos para Candidinha. Quanto à sua filha, Maria Francelina, conhecida como Mariazinha, foi aluna também em Paris, numa escola de Alta-costura, envolvendo-se deste modo, nos elegantes meios da capital francesa. Mais tarde, dirigiu o *atelier* de Alta-costura da mãe.

No ano de 1958, decorreram duas passagens de modelos da casa Candidinha no Hotel Infante de Sagres, uma em Abril e outra em Maio, onde também contou com a colaboração de Humbertina Bastos para os chapéus e Gonçalves para os sapatos.

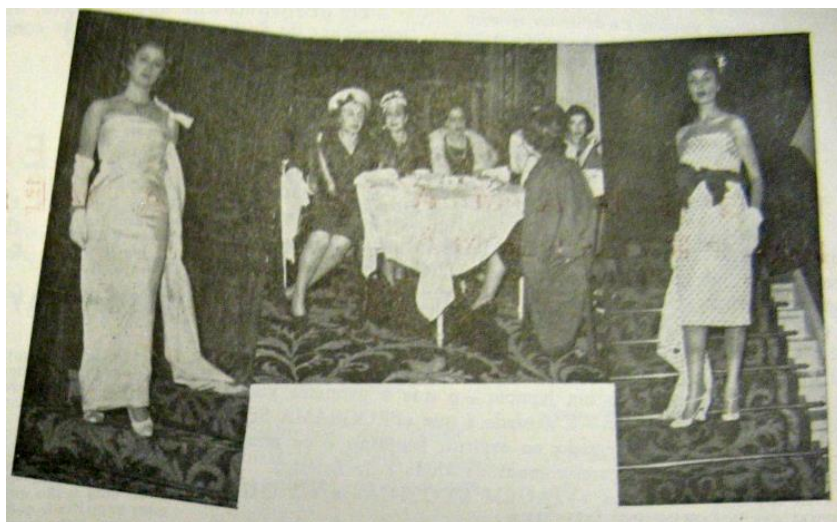


Fig.182 - Passagem de modelos da sua colecção nos salões do Hotel Infante de Sagres no Porto, os manequins era um de Lisboa e outro do Porto. O desfile contou ainda com a participação de Humbertina Bastos para os chapéus, jóias de Pedro A. Baptista e Sapatos de Gonçalves. Fonte: in: "Acontecimentos", *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, Abril de 1958, nº 9, p. 17.



Fig.183 - Passagem de modelos da casa Candidinha, chapéus de Humbertina bastos e sapatos de Gonçalves., que decorreu no Hotel Infante de Sagres. In: *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº. 11, Maio de 1958, p. 14.

Em 1959, a passagem de modelos de Candidinha, segundo o *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, decorreu no Hotel Infante de Sagres, com a presença da melhor sociedade portuense e de milhares de espectadores. Segundo a cronista, os modelos apresentados na colecção de Candidinha deram a verdadeira definição da moda de acordo com o que se estava a preconizar internacionalmente. A passagem de modelos repetiu-se em Lisboa, sob a orientação do filho de Candidinha. Contou com a participação de Humbertina Bastos que forneceu os chapéus, de Pedro A. Baptista que forneceu as jóias, de Gonçalves que forneceu o calçado, e da maquilhadora Maria Madalena de Sá.⁵⁴²

A Candidinha no Porto, não sendo especificamente de Alta-costura, era já muito conhecida pelos bordados à mão e pelo requinte das suas peças. Ao abrir as portas em Lisboa, na Rua António Augusto Aguiar, onde se dedicava apenas à Alta-Costura, depressa conquistou um grupo restrito. Mantém 35 costureiras e equipas de três mulheres por vestido, como afirma Laurinda Farmhouse, “fazíamos tudo, *tailleurs*, casacos e vestidos. Eu era *première*, era respeitada, sentia que o meu valor profissional era reconhecido”. Com o molde já elaborado, Laurinda Farmhouse cortava a peça e entregava-a à modista. Também há aprendizas no *atelier*; as meninas de 12 anos ganhavam 25 tostões por dia, o equivalente a 93 cêntimos, valores de 2012. Apanhavam os alfinetes, tiravam os alinhavos e, mais tarde, transformam-se todas em costureiras.⁵⁴³

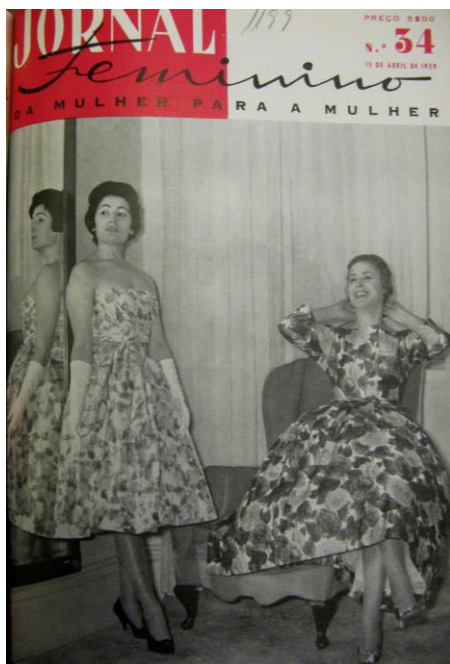


Fig.184 - Capa da revista *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº 34, Abril de 1959, exibindo dois modelos da colecção da Candidinha.

⁵⁴² Cf. In: *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº 34, 15 de Abril de 1959, p. 5.

⁵⁴³ Cf. Conceição Queiroz, *A Vida privada das elites do Estado Novo*, Edição original Vogais, Amadora, 2016, p. 30.



Fig.185 - Representam os dois modelos de vestidos que encontravam na capa do *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, de Abril de 1959 - da colecção da Candidinha, Dois vestidos de cocktail, que fizeram parte da colecção da Candidinha fonte: *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº 34, Abril de 1959, p. 6.

O *atelier* em Lisboa era composto por três sócios: Nogueira Alves (filho da Candidinha); Miguel Neves (primo da Laurinda Farmhouse) e a esposa de Nogueira Alves, Madame Lucette.⁵⁴⁴

Mas num dado momento, a esposa do Nogueira Alves teve de ir para o *atelier* no Porto, ordens da Candidinha, porque a sua nora era lá precisa, ficando, assim, o *atelier* em Lisboa sem ninguém que pudesse dirigir a parte criativa da colecção. Foi quando Miguel Neves – primo da Laurinda – disse ao Nogueira Alves que tinha uma prima que era costureira e era muito aplicada e boa no que fazia. E foi assim que Laurinda Framhouse começou a trabalhar no *atelier* da Candidinha.

O *atelier* da Candidinha em Lisboa tinha cinco bordadeiras efectivas e chegou a ter 39 costureiras⁵⁴⁵ a trabalhar. Tinha contrato com os seguintes costureiros franceses: Dior; Givenchy; Yves Saint Laurent e Nina Ricci.⁵⁴⁶

⁵⁴⁴ Entrevista realizada a Laurinda Farmhouse – costureira que começou a sua vida profissional a trabalhar para a Candidinha.

⁵⁴⁵ Idem, *Ibidem*.

⁵⁴⁶ Idem, *Ibidem*.

Relativamente às passagens de modelos do *atelier* da Candidinha, eram sempre realizados neste espaço. Não havia divulgação, não era uma preocupação corrente; a sua divulgação era, essencialmente, através do “passa a palavra” e sabiam que as clientes habituais iriam e levariam sempre consigo alguma amiga para conhecer a colecção, por isso, como nos comunicou Laurinda Farmhouse, nunca sentiram a necessidade de fazer divulgação na imprensa. Hoje em dia, Laurinda Farmhouse confessou-nos, que se calhar fizeram mal em não comunicar na imprensa os eventos, mas na altura não pensavam nisso.

A actividade profissional da Candidinha em Lisboa cresce, as solicitações aumentam. O espaço da Rua António Augusto de Aguiar torna-se pequeno e por essa razão mudam-se para a Avenida da República, uma das zonas mais centrais de Lisboa, onde concentram o escritório, os gabinetes de trabalho e de prova e os quatro *ateliers*.

As novas colecções da Candidinha eram aguardadas nos seus próprios salões e contavam com pelo menos cem pessoas na plateia, por norma eram realizados dois desfiles. Por vezes, estas passagens de modelos eram organizadas no Hotel Ritz. Nestes casos, os eventos têm maior alcance e juntam-se mais pessoas. A imprensa não é convocada porque a “clientela era discreta. Eram pessoas que não precisavam de publicidade, não se punham à frente das câmaras, nada tinha a ver com os dias de hoje”.⁵⁴⁷

O Hotel Ritz teve uma grande passagem de modelos realizada pela Candidinha, talvez a única realizada fora do próprio *atelier*. Esta passagem de modelos realizou-se nos anos 60 ou talvez 65 – segundo se lembra Laurinda Farmhouse. Contrataram uma bailarina para dançar as quatro estações de Vivaldi. O vestido usado pela bailarina foi confeccionado pelo *atelier* da Candidinha.

Quando se dá o 25 de Abril, a Candidinha e a sua família vão para o Brasil e desde essa altura sempre viveram lá. A Candidinha acaba por falecer no Brasil, mas Laurinda Farmhouse não sabe quando.

A Candidinha tinha clientes como Maria das Neves Rebelo de Sousa, a mãe do Professor Marcelo Rebelo de Sousa, actual Presidente da República. A duquesa de Palmela, Mécia Lagos, vestiu-a, por exemplo, quando foi convidada para o casamento do príncipe Alberto do Mónaco. Também fez o vestido da Maria da Luz Figueiredo para o debut. Vestiu pessoas

⁵⁴⁷ Cf. Conceição Queiroz, *A Vida privada das elites do Estado Novo*, Edição original Vogais, Amadora, 2016, p. 32.

que eram amigas de Salazar, como Cristina da Câmara, a sua anestesista, para quem fez um fato.⁵⁴⁸

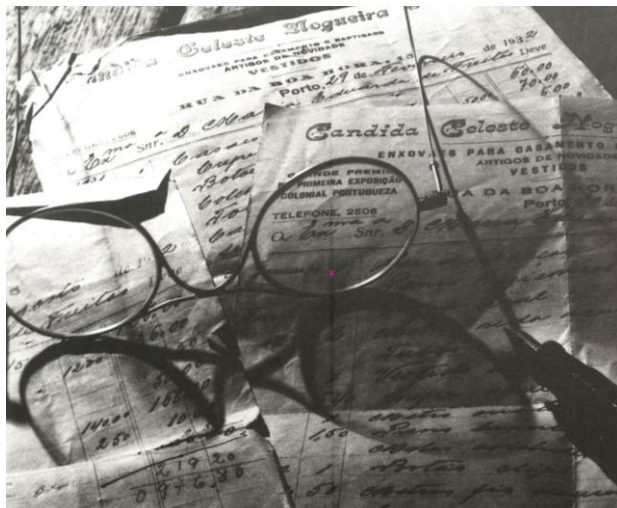


Fig.186 - Várias facturas do Atelier da Candidinha, In: *Catálogo da exposição* de 1994, s/p.

⁵⁴⁸ Idem, *Ibidem*.

3.5.5. ANNA MARAVILHAS (1902-1988)

Anna Maravilhas (fig.187) foi, durante décadas sucessivas, o nome que só por si representava a Alta-Costura portuguesa. Ainda hoje, os que vieram depois dela sabem perfeitamente quem é.



Fig.187 - Anna Maravilhas.

Fonte: <https://ivanirfaria.wordpress.com/2011/09/19/ana-maravilhas-alta-costura-em-portugal/>

Através da obra: *A Moda em Portugal nos últimos trinta anos*, de Tereza Coelho e Maria Assunção Avillez, temos conhecimento que Anna Maravilhas, em 1987, tinha 85 anos e mesmo nessa altura continuava informada sobre o que se passava com a moda nacional e internacional. Nessa altura, estaria ligada a um “[...] pequeno *atelier* com uma produção restrita, vendia para a Casa Ayer⁵⁴⁹”⁵⁵⁰.

Anna Maravilhas afirmava que “dantes havia quem comesse por aprendiz de rua: para ir buscar linhas, amostras, o que fosse preciso... agora já não há quem queira começar assim. Estiveram aqui muitas que quando vieram eram raparigas, depois casaram, criaram aqui os filhos...”⁵⁵¹.

Nesta obra as autoras tiveram o privilégio de entrevistar esta grande senhora da Alta-costura portuguesa. Trata-se de uma fonte relevante para o nosso estudo e serviu-nos de referência para a reflexão sobre esta profissional tão distinta no mundo da moda em Portugal. Foi através

⁵⁴⁹ Casa Ayer – casa de Alta-costura que ficava localizada na Avenida da Liberdade.

⁵⁵⁰ Cf. Tereza Coelho e Maria Assunção Avillez, *A Moda em Portugal nos últimos trinta anos*, Edições Rolim, Lisboa, 1987, pp. 14-15.

⁵⁵¹ Idem, *Ibidem*.

da recolha de informação sobre a temática, que verificámos que, Anna Maravilhas foi uma grande senhora e uma referência para a moda em Portugal na época dos anos 60.

Desta forma, através destas autoras podemos compreender como Anna Maravilhas começou a sua actividade no mundo da moda, como a própria admitiu: “foi quase como uma brincadeira. Eu tinha sido criada para inútil: a saber tocar piano e a falar francês. Um dia, fiz uma blusa para uma cunhada minha, e no dia seguinte todos falavam na blusa. Até a fiz num instante, porque a lã era grossa e as agulhas também...”⁵⁵²

Foi no início da Segunda Guerra Mundial que Maria Luísa Teixeira, da Casa Bobone, sugeriu a Anna Maravilhas que fosse trabalhar com ela; aceitou, embora trabalhasse com o seu próprio pessoal. Foi nessa época que Anna Maravilhas vendeu um vestido que tinha feito para si, a uma senhora Rotchild encontrando-se de passagem por Lisboa: um vestido em crochet de ráfia, preto, vendido na altura por cinco contos – que para a época em questão tratava-se de um valor excessivo.

Os próprios moldes – *toiles* – que se compravam em Paris para se fazerem as reproduções eram também bastante dispendiosos, o que de certa forma, também contribuía para os valores elevados das *toilettes*. Segundo Anna Maravilhas, “num figurino não se consegue ver nada. Eu comecei a ir a Paris em 1939. Ainda me lembro dos soldados que entraram no comboio, esfomeados, e a quem demos tudo o que tínhamos levado para comer: depois fizemos a viagem em jejum”.⁵⁵³ Contudo, Paris compensou de certa forma a viagem atribulada que fez. “Fui a primeira pessoa a trazer Dior e Fath. O primeiro vestido Dior, aqui, fui eu: a *toile* e o tecido. Era caríssimo, mas nunca gostei do que não era bom. Havia *toiles* inaproveitáveis, porque não eram equilibradas”.⁵⁵⁴

Na época, Anna Maravilhas era considerada uma das melhores costureiras nacionais. Segundo a obra anteriormente citada, a prestigiada costureira na sua entrevista às autoras, afirma que: “[...] nunca quis coser nem talhar, nunca tive paciência para isso, mas tinha uma noção muito exacta das proporções. Ainda hoje. E gostava muito de organizar as colecções: tenho muito boa memória, e era capaz de fixar, durante os desfiles a que assistia em Paris, todos os pormenores que iam dar “o tom” da estação”.

⁵⁵² Idem, *Ibidem*.

⁵⁵³ Idem, *Ibidem*.

⁵⁵⁴ Idem, *Ibidem*.

Anna Maravilhas era uma figura com extrema vocação, bastante determinada para a moda e tinha um bom gosto muito especial. Vestia-se ela própria de forma magnífica: as sedas pesadas davam, por vezes, lugar aos *chiffons* esvoaçantes, as cores começavam a surgir, de início timidamente, os bordados brilhavam aqui e ali, sem uma quebra de gosto. Abriu *atelier* na Rua Marquês de Fronteira. Madalena Braz Teixeira, no seu texto sobre a Amália, a grande figura do fado, conta um episódio particular, vivido por ela quando era criança, onde relata a sua experiência quando foi ao *atelier* de Anna Maravilhas experimentar um vestido: “Falo por experiência pelas 12 provas do meu vestido de *début*, de modo a que este ficasse impecável na adolescente gorducha que eu era”.⁵⁵⁵

Do grupo dos criadores, daqueles que davam “o tom” a todas as estações, destaca os que admirou: Dior, Balmain e Balenciaga. Para a costureira “[...] Balenciaga era o mestre. Nunca houve quimonos como os dele. E dizia-se que era filho de uma empregada da Fabíola, que lhe dava uns trapos para ele ir brincando quando era muito pequeno, e se calhar a vocação dele veio daí. São histórias que se contam. De qualquer forma, é extraordinário o que aquele homem trabalhou para juntar azul e preto, castanho e preto!”.⁵⁵⁶

Anna Maravilhas, do ponto vista humano, era uma pessoa que, além dos dotes criativos, tinha uma outra qualidade, preciosa aliás, para todas as mulheres que desejavam estar actualizadas com a moda. Era uma pedagoga nata que inculcava na sua excelente clientela um saber olhar e reconhecer o tom chique que ela tanto se esforçava por encontrar em cada cliente, esmerando-se em fazer sair da sua casa as senhoras mais elegantes e bem vestidas de Lisboa. Organizava desfiles, conseguindo reunir 150 lugares, cobiçados entre a sociedade bem vestida. Duas vezes por ano, no Outono e na Primavera descerravam-se os cortinados e a improvisada plateia aplaudia as novas linhas e as novas cores de cada estação.

Sempre com grande sucesso Anna Maravilhas continuou, até 1974, a apresentar as suas colecções, no seu *atelier*: “Abria as portas e instalava aqui umas 150 pessoas... corria sempre tudo muito bem. Só uma vez é que não, porque resolvi fazer a passagem de manhã e não havia ambiente nenhum”.⁵⁵⁷ Em Abril de 1974 apresentou, como habitualmente, cerca de 50 modelos. Alguns já estavam antecipadamente reservados, os outros foram encomendados depois da passagem. Simplesmente, depois do dia 25, ninguém os foi buscar. Anna

⁵⁵⁵ Cf. Madalena Braz Teixeira, “Amália, a grande figura do fado”, In: *Amália em Palco*, s.n., Estoril, 2015, p. 8.

⁵⁵⁶ Cf. Teresza Coelho e Maria Assunção Avillez, *A Moda em Portugal nos últimos trinta anos*, Edições Rolim, Lisboa, 1987, pp. 14-15.

⁵⁵⁷ Idem, *Ibidem*.

Maravilhas insistiu, e fez mais uma passagem de modelos, no Outono. Resultado idêntico: acabou por fechar o *atelier*. Mas de qualquer forma não deixou de trabalhar. Continuou, com uma produção mais reduzida para algumas lojas de Lisboa e do Porto: a Loja das Meias, a Loja das Malhas, o Espelho da Moda, e outras: “Eu não sou contra o pronto-a-vestir, mas o que eu ainda faço não é exactamente isso. Pode ser tudo muito bem acabado porque é a uma dimensão muito pequena. Aliás, logo ao princípio, fui uma das primeiras pessoas a pensar em termos de pronto-a-vestir: não era abandonar a Alta-costura, mas para fazer ambos. Comprei as máquinas e depois foi o pessoal que não quis... Mas eu sempre soube que era preciso acompanhar os tempos. Não podemos ficar metidos dentro de uma redoma de vidro, como na escadaria do Último Figurino”.⁵⁵⁸

Podemos sem dúvida afirmar que Anna Maravilhas foi uma pioneira do *design* de moda, na medida em que procurava ser original e criativa mesmo seguindo os modelos da moda parisiense que continuava a ser o centro exportador da elegância feminina, em toda a sua gama de produtos de luxo.

Em 1955, Anna Maravilhas realizou no seu *atelier*, uma passagem de modelos onde apresentou a sua colecção de Verão, segundo o artigo da *Eva* “[...] muito jovem e linha fresca, linha lançada na grande colecção, simplificada, preços acessíveis, características da Alta-costura”⁵⁵⁹. (fig.188)

Neste seu desfile dominaram os *tailleurs* e as *toilettes* de duas peças, “[...] embora também tenha passado um vestido inteiro”⁵⁶⁰.

Os *tailleurs* apresentam-se pouco cintados, com um estilo clássico, confeccionados em linho, os tons variam entre os claros e os mais fortes, até mesmo o preto tem predominância. Os casacos aparecem muito curtos, tipo *sweater*, com a saia de cor diferente em relação ao casaco. As saias, por sua vez, são pregueadas ou direitas. A linha direita acentua-se em modelos que sejam apenas de uma só cor.

Por seu lado, as saias estampadas, apresentam-se amplas mas de cortes e concepção diferente em relação à moda do ano anterior.

⁵⁵⁸ Idem, *Ibidem*.

⁵⁵⁹ Cf. “Na *Boutique* de Ana Maravilhas”, In: *Eva* Suplemento, nº. 1001, Junho de 1955, pp. 4-5.

⁵⁶⁰ Idem, *Ibidem*.

Em 1955, a moda na generalidade manifesta-se diferente em relação ao ano anterior. Predominavam os tecidos estampados, tanto em seda com algodão. O branco teve grande destaque nesta colecção. Os acessórios são a grande novidade da estação “[...] graciosos e muito femininos, cheios de frescura e juventude”⁵⁶¹. Os chapéus são grandes e pequenos. Os valores dos modelos apresentados por Anna Maravilhas variavam entre os mil escudos e os dois mil e duzentos escudos.



Fig.188 - “Na Boutique de Ana Maravilhas” – Apresenta diversos modelos, desde modelos de dia para modelos de cerimónia. 1- Linha *Sweater* em linho branco com casaco de linho amarelo, valor: 1.700 escudos; 2 – Vestido com linha direita de *lainage* azul-escuro, com grande gola em organza branca. Valor: 1.450 escudos; 3 – Toilette composta por duas peças em *lainage* azul-escuro, com linha *Sweater*, na parte superior do conjunto tem quatro laços em pelica branca a decorar; 4 – *Tailleur* em linho cor de abóbora, com corte simples e moderno, gola em organza branca. Valor: 1.300 escudos; 5 – Vestido de noite em linha *Sweater* de *popeline* às riscas pretas e brancas decorado com grande laço em cetim preto e rosas cor-de-rosa. Valor: 2.200 escudos; 6 – Vestido de dançar em organza aos quadrados pretos e brancos, decorado com uma grande laçada amarela. Valor: 1.950 escudos; 7 – Vestido plissado em *lainage* amarelo, abotoado de alto a baixo. Cinto incrustado. Valor: 1.500 escudos. In: *Eva Suplemento*, nº. 1001, Junho de 1955, pp. 4-5.

⁵⁶¹ Idem, *Ibidem*.

Na figura abaixo apresenta-se a colecção de Anna Maravilhas para o Inverno de 1957, onde se mostra o *tailleur* que era sempre uma constante em todas as colecções dos costureiros nacionais nesta época. Algumas *toilettes* de vestidos de noite, de cerimónia e a presença de casacos compridos para o Inverno foram modelos escolhidos por esta costureira como proposta para esta estação. As ilustrações dos modelos são da autoria da artista Janine. (fig.189)

Neste artigo podemos constatar novamente a presença dos valores dos diferentes modelos de Anna Maravilhas que, por sua vez, variavam entre os 775 escudos e os 2.850 escudos, estes valores estavam dentro das importâncias que se praticavam neste sector da Alta-costura em Portugal.



Fig.189 - “Boutique Ana Maravilhas” – Apresenta diversos modelos para a estação de Inverno de 1957. 1 - Casaco com corte a direito em fazenda *Príncipe de Gales* com gola ampla, punhos altos e grandes viras nos bolsos. Valor: 1.650 escudos; 2 - Vestido elegante em *tweed* preto e castanho com cinto de *calf* castanho e um botão castanho também. A manga quimono na frente é pregada nas costas. Valor: 1.600 escudos; 3 - Vestido em *jersey* castanho abotoado de alto abaixo com botões medalha romanos. Grandes bolsos aplicados. Valor: 775 escudos; 4 - Conjunto composto por calças *fuseaux* em fazenda preta e blusão em camurça verde. Valores: Calças: 750 escudos; Blusão: 950 escudos; 5 - Grande capa em flanela cinzenta, abotoada e com gola em veludo verde e saia a condizer. Valor: 1.750 escudos; 6 - Vestido em flanela aos quadradinhos. Saia pregueada com dois bolsos e corpo solto, abotoado. Valor: 1.350 escudos; 7 - Vestido curto de noite em cetim verde, com cintura subida. A echarpe no mesmo tecido tem dois bolsos. Valor: 2.850 escudos; 8 - Vestido em *faille* bege com duas grandes rosas executadas no mesmo tecido. Valor: 2.250 escudos. In: *Eva*, nº. 1020, Janeiro de 1957, pp. 46-47.

Em Fevereiro deste mesmo ano, a *Eva* apresenta mais uns modelos para o Inverno de 1957 de Anna Maravilhas. Desta vez, predominam os vestidos de noite, de cerimónia e os tailleurs. As ilustrações dos modelos são da artista Janine. Os valores destas *toilettes*, variam entre os mil escudos e os 2.400 escudos. (fig.190)



Fig.190 - "Boutique Ana Maravilhas" – Apresenta diversos modelos de vestidos de noite e cerimónia. 1 – *Tailleur* em tweed vermelho. O casaco é pouco justo, com duas filas de botões. Valor: 1.950 escudos; 2 – Vestido em veludo preto com barra de veludo e cetim estampado. Valor: 2.450 escudos; 3 – Vestido em fazenda preta com cinto alto em *moirée* que termina em dois *panneaux*. Duas rosas vermelhas na cintura. Valor: 2.450 escudos; 4 – Vestido em fazenda preta, blusado nas costas. Valor: 1.750 escudos; 5 – Conjunto composto por camisola de gola alta em lã cachemira branca e saia com pelo de camelo bege, com *empiècement* e aplicações metálicas em V. Camisola: 295 escudos e Saia: 1.000 escudos; 6 – Vestido em fazenda preta com largo decote drapeado e cinto na parte de trás do vestido. Valor: 1.750 escudo; 7 – *Tailleur* em fazenda branca mesclada. O casaco não é cintado e tem uma gola militar e uma aplicação de passamanaria. Valor: 1.950 escudos; 8 – Vestido em fazenda preta com largo decote rectangular e laçada em fita de cetim preta. Valor: 1.750 escudos. In: *Eva*, nº. 1021, Fevereiro de 1957, pp. 38-39.

A figura abaixo mostra as colecções dos nossos costureiros para a estação da Primavera de 1960. O artigo é assinado pela cronista habitual da *Eva*, Jacqueline, que aborda os temas relacionados com a moda.

Neste artigo para além dos modelos de Bobone, Beatriz Chagas e Pollock a cronista dá destaque a Anna Maravilhas.

A autora chama a atenção para o facto de por vezes na moda existem “[...] uns ângulos da moda que favorecem menos as mulheres do que outros, e tendências com que simpatizamos mais ou menos. Porém, todas as estações trazem-nos uma renovação dos atractivos femininos que nos encantam e seduzem e com que acabamos sempre por concordar”⁵⁶². Continua ainda referindo que as novidades da moda vêm de Paris sendo o “[...] árbitro incontestável da moda”⁵⁶³.

Para estação da Primavera-Verão de 1960, Anna Maravilhas aponta todas as novidades com muito bom gosto e elegância como ela tem feito sempre. A linha dominante para a sua colecção é esguia, “[...] saias travadas em baixo umas vezes inteiramente lisas outras com pinças em volta da cintura formando um *ballonnée* até à anca e travando para baixo [...]”⁵⁶⁴. Contudo, também apresentou alguns modelos de Dior e Balmain. Os *tailleurs* para esta estação apresentavam-se compostos por boleros e saia.

As grandes novidades desta estação “[...] são o *choque* de Dior – choque de linhas e de cores com o seu blusão-trapézio [...] e o choque de Balmain dado com uma variante da linha *princesa* com fortes reminiscências de 1926: corpo muito longo desenhando as formas sem as tocar com folho alto do fim da coxa ao joelho sem cinto de que é magnifico exemplo o conjunto *Fleurs du Mal* e a outra tendência de frentes direitas [...]”⁵⁶⁵.

Outra característica da colecção Anna Maravilhas para esta estação é a oscilação da linha de cintura, que tão depressa sobe até quase à silhueta Império, como descai para o lugar próprio, ou ao nível da anca.

⁵⁶² Cf. “Colecções de Lisboa – A moda de Primavera dos nossos costureiros”, In: *Eva*, Abril 1960, pp. 38-39.

⁵⁶³ Idem, *Ibidem*.

⁵⁶⁴ Idem, *Ibidem*.

⁵⁶⁵ Idem, *Ibidem*, p. 48.

Casacos todos abertos e de comprimentos diversos e também de variadas formas, por sua vez, os vestidos de noite, são “[...] leves, graciosos e majestosos bordados deslumbrantes nos vestidos de grande tornozelo”⁵⁶⁶.

Predominam na colecção cores geralmente brancas, mas com alguns pormenores de cores mais fortes. (fig.191)



Fig.191 - “Colecções de Lisboa – A moda de Primavera nos nossos costureiros” – Apresenta vários modelos de Anna Maravilhas, Bobone, Beatriz Chagas e Pollock. 1 e 3 – Conjunto de Dior denominado por *Choc*. Conjunto composto por duas peças muito decotado próprio para *cocktail*. Casaco azul-turquesa e vestido vermelho. De Anna Maravilhas; 2 – *Toilette* de noite ou jantar em shantung preto alças rematadas em laço, linha ampla, com cinto de cabedal. De Bobone; 4 – Vestido de cerimónia com linha estilo princesas em organza preta. De Beatriz Chagas; 5 – Vestido de linha *Blousonnée* com decote fundo nas costas. Executado em lã *mohair* azul. Modelo de Dior. De Anna Maravilhas; 6 – Vestido de reminiscência romântica e de linha marcante desta estação é notável a sobriedade. Em alpaca de fio largo em azul escuro. De Bobone; 7 – Vestido de linha esguia feito em crepe preta-mate, com guarnição em cetim que remata no decote nas costas com um pequeno laço; 8 – Conjunto composto por saia e casaco em estilo Chanel, em tricot de fio de lã *bouclé* amarela. De Pollock *tricot*. In: *Eva*, Abril 1960, pp. 38-39.

⁵⁶⁶ Idem, *Ibidem*.

Ao falarmos de Anna Maravilhas é fundamental falar da ilustre artista, Amália Rodrigues (1920-1999), para quem esta estimada costureira confeccionou grande parte do seu guarda-roupa. Anna Maravilhas veste-se de forma magnífica, as sedas pesadas dão, por vezes, lugar aos *chiffons* esvoaçantes, as cores começam a surgir, de início timidamente, os bordados brilham aqui e ali, sem uma quebra de gosto. Anna Maravilhas era mulher de um requintado sentido de elegância, admirável no guiar as escolhas da sua alta clientela, mas não cosia. Quem verdadeiramente dava forma a essas obras de arte era a sua *première*, Ilda Aleixo. E entre esses portentos de costura figura aquele vestido vermelho com enorme xaile verde rodeado de pontas de tecido, umas cores fabulosas, que Amália usou para cantar folclore frente à orquestra muito numerosa de André Kostelanetz, que causou sensação, em 1968, no Lincoln Center, em Nova Iorque, falado nas críticas de toda a imprensa da cidade, chamado de vestido de *prima donna*.



Fig.192 - Anúncio ao *atelier* de Anna Maravilhas – “Ana Maravilhas, é a mais janota, a mais elegante a mais parisiense casa de costura de Lisboa. Tanto na Alta-costura, como na Boutique, este costureiro, tem a marca do seu inconfundível bom-gosto. Ana Maravilhas, terá também, as mais bonitas lembranças para o Natal e Ano-Novo, e também as de maior novidade. Ana Maravilhas, Rua Marquês de Fronteira, 117, 3º - Alta-costura e Boutique, Rua Serpa Pinto, 15 A, 6º Lisboa”, *In: Eva*, nº. 1067, Dezembro de 1960, p. 8.

Na revista *Modas & Bordados* de 1965, é publicado um artigo sobre os vestidos da Amália Rodrigues, onde ela própria mostra alguns dos seus modelos preferidos no seu quarto de vestir. O artigo adianta que Amália tinha milhares de admiradores, uns gostavam de fado outros não, não só apreciavam a artista pela voz maravilhosa que tinha, mas também pela sua elegância e bom gosto na forma de vestir, que “[...] denota o segredo do bom gosto das suas *toilettes*, escolhidas com esmero para as diversas ocasiões da sua vida activa de artista internacional, para os momentos da sua vida social”.⁵⁶⁷ O artigo contou com a colaboração de Eduardo Gageiro para as fotografias e Judith Maggioly para o texto. (fig.193)

Mais à frente a cronista refere que esta reportagem tem como objectivo dar a conhecer às leitoras da revista alguns dos modelos das *toilettes* de Amália dos mais distintos costureiros parisienses.

É importante referir que apesar do artigo da *Modas & Bordados* tratar os vestidos da Amália confeccionados pelos costureiros parisienses, não especifica quais seriam esses ilustres costureiros parisienses.



Fig.193 - “Amália e os seus Vestidos” – diversas imagens onde apresentam Amália com as suas *toilettes* confeccionadas por costureiros parisienses. In: *Modas & Bordados*, nº. 2786, 30 de Junho de 1965, pp. 23-24.

⁵⁶⁷ Cf. “Amália e os seus Vestidos”, In: *Modas & Bordados*, nº. 2786, 30 de Junho de 1965, p. 20.

A concluir este subcapítulo referente à costureira Anna Maravilhas, devemos referir que o Museu Nacional do Traje possui na sua colecção um conjunto composto por vestido e casaco, datado do período relacionado com o nosso estudo.

O conjunto de Vestido e Casaco (1965-1969), Inv. nº. 29527. Vestido (Inv. nº. 29527/1) é em “tafetá e cetim de seda e lã lavrado em tons de vermelho e preto. Decote redondo. Pinças no peito e no corpo. Manga curta *raglan*. Costas com grande abertura triangular na parte superior. Abotoa atrás, no decote, com um botão circular forrado do mesmo tecido com aplicação de vidros facetados pretos. Saia cortada aos panos, ligeiramente *evasée*. Aperta com fecho de correr de plástico preto e colchete de metal pintado da mesma cor. Saia com forro empastado de tafetá de seda”⁵⁶⁸. Dims: Alt: 97 cm; Larg. 46 cm; Comp. Manga: 25 cm. Casaco (Inv. nº. 29527/2) “comprido de tafetá e cetim de seda e lã lavrado em tons de vermelho e preto. Decote e gola redondos. Aberto na frente. Frentes com pinças e costuras verticais. Na cintura, aberturas com bolsos metidos e aplicação de palas. Manga comprida. Costas cortadas aos panos. Abotoa na frente com quatro botões em forma de meia esfera com vidros facetados pretos e colchete de metal. Forro empastado em tafetá de seda preta”⁵⁶⁹. Dims: Alt.: 99 cm; Larg. Ombros: 40 cm; Comp. Manga: 55 cm. Apresenta etiqueta no casaco: "Anna Maravilhas / Lisboa". O conjunto foi doado por Isabel Torres e terá pertencido a Maria Antónia Barros, cunhada do Professor Marcelo Caetano. (figs.194 à 198)

⁵⁶⁸ Cf. <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=52041> – Consultado a 31 de Janeiro de 2017.

⁵⁶⁹ Cf. <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=52042> – Consultado a 31 de Janeiro de 2017.



Fig.194 e 195 - Vestido (1965-1969) em tafetá e cetim de seda e lã lavrado em tons de vermelho e preto. Inv. nº. 29527/1. Doador por: Isabel Torres. Terá pertencido a Maria António Barros, cunhada do professor Marcelo Caetano. Coleção do Museu Nacional do Traje. Fonte:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=52041>



Fig.196 e 197 - Casaco (1965-1969) em tafetá e cetim de seda e lã lavrado em tons vermelho e preto. Inv. nº. 29527/2. Doador por: Isabel Torres. Terá pertencido a Maria António Barros, cunhada do professor Marcelo Caetano. Coleção do Museu Nacional do Traje. Fonte:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=52042>



Fig.198 - **Etiqueta:** "Anna Maravilhas / Lisboa". Fonte:
<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=52042&EntSep=2#gotoPositi>
[on](#)

3.5.6. ILDA ALEIXO (1921)

Nasceu em Lisboa a 6 de Março de 1921. Começou a trabalhar aos 14 anos, em 1935, como aprendiz em Alta-Costura na Casa Bobone, uma das mais prestigiadas Casa de Alta-Costura de Lisboa, e não tardou a alcançar uma posição de topo. Após trabalhar na Casa Bobone transitou para o *atelier* de Anna Maravilhas como Mestra, aí conheceu Amália Rodrigues, e passou a vesti-la até 6 de Outubro de 1999, data da sua morte.

Ilda Aleixo confessa que a sua fundamental experiência adveio do trato com Sofia Travessa, costureira da Casa Bobone. Foi ela que verdadeiramente a encaminhou nos muitos segredos de confecção que a Alta-Costura abrange. Na realidade, são os pormenores desta profissão que requerem uma atenção muito especial e o sentido da perfeição que atinge patamares de incalculável trabalho e muita, muita paciência. Ilda Aleixo afirma que tem como lema: “tudo o que a gente pode fazer, tem de o fazer da melhor maneira possível nem que seja varrer o chão”. Procurou sempre realizar todos os seus trabalhos com a máxima perfeição e saber, o que se transformou num continuado projecto de vida e numa escola de constante aprendizado e de contínua noção de progresso ascensional.⁵⁷⁰

Em 1942, Ilda Aleixo casa-se e leva como vestido de noiva um modelo da Casa Bobone, como se vê na figura abaixo. (fig.199) Também a sua madrinha de casamento usou um modelo desta distinta casa. (fig.200)



Fig.199 - Ilda Aleixo no dia do seu casamento com um vestido da Casa Bobone, em 1942. Fotografia cedida por Ilda Aleixo.

⁵⁷⁰ Cf. Madalena Braz Teixeira, “Amália, a grande figura do fado”, In: *Amália em Palco*, s.n., Estoril, 2015, p. 9.



Fig.200 - Fotografia de grupo do casamento de Ilda Aleixo, onde se encontra a madrinha de casamento, assinalada na fotografia, exibindo um modelo também este da Casa Bobone. Fotografia cedida por Ilda Aleixo.

Durante a Segunda Guerra Mundial, as mulheres estrangeiras mais chiques da Europa atravessavam Lisboa, rumo à América, carregadas de vestidos dos grandes costureiros parisienses, que deixavam copiar a troco de algum vestido novo feito pela Casa Bobone. Ilda Aleixo e as costureiras passavam noites inteiras sem dormir, a copiar aqueles modelos por vezes complexos, onde tudo tinha que bater certo. Posteriormente, Anna Maravilhas, que colaborava com a Casa Bobone, resolveu ter o seu próprio *atelier*, convidando assim, Ilda Aleixo a ocupar a posição cimeira de primeira costureira, e a casa logo atingiu o auge. É aos 43 anos que Ilda Aleixo vai trabalhar como contra-mestra para o *atelier* de Anna Maravilhas e, logo de seguida passa à categoria de mestra. Fica, consequentemente, responsável por todas as sobras que saíam daquela casa. Doze anos mais tarde, acontece a mudança de regime que descapitaliza a média e a alta burguesia. Todas as funcionárias de Anna Maravilhas ficam sem trabalho. Ilda Aleixo vê-se então desempregada e decide, uns meses mais tarde, criar um *atelier* próprio, em sua casa, sem grandes ambições, integrando algumas das suas anteriores colegas de trabalho. Destinava-se, fundamentalmente, a atender algumas das senhoras que sabia precisarem das suas mãos para continuarem a vestir com a mesma qualidade e distinção e, entre elas, encontrava-se Amália Rodrigues⁵⁷¹, e muitas outras personalidades famosas.

Ilda Aleixo até passou algum tempo em Angola, onde trabalhava o marido, fazendo, de sua inteira responsabilidade, uma passagem de modelos no Lobito.⁵⁷² Mais tarde, voltou,

⁵⁷¹ Idem, *Ibidem*, pp.9-10.

⁵⁷² Cf. Vítor Pavão dos Santos, “Um gosto supremo em vestir Amália”, *In: Amália em Palco*, s.n., Estoril, 2015, p. 13.

continuando com a sua arte consumada a dar o toque de perfeição nas cópias parisienses, trabalho agora facilitado pela *toiles*, os moldes que vinham dos grandes costureiros com todos os pormenores assinalados, que permitiam às grandes casas de Alta-Costura do mundo reproduzir um Dior ou um Balenciaga na perfeição. Foi então que, Amália Rodrigues se uniu a Anna Maravilhas, sob as directrizes de Ilda Aleixo, conseguindo desta forma bem vestir a nossa distinta fadista.⁵⁷³

Uma nova fase se desenhou na vida de Ilda Aleixo. Na verdade, com o pretexto dos renovados acertos, Amália dissera-lhe, algum tempo depois de enviuvuar: *sabe, é mais prático e perdemos menos tempo com provas e com escolhas*. E tudo se passou assim, naquela forma de encarar a vida, entre o costume bem português de fazer tudo em casa para ser mais fácil e acessível, e a atitude de *grand dame* de ter uma corte.⁵⁷⁴

Nascidas no mesmo ano, as duas conheceram-se em 1967 na casa de Alta-Costura de Anna Maravilhas, onde Ilda Aleixo fez o primeiro vestido que a artista usou no Teatro Olympia de Paris. “Depois, na década de 70”, evoca, “passei a trabalhar por conta própria e Amália acompanhou-me”.⁵⁷⁵

No início, Amália ia a casa de Ilda Aleixo em São João do Estoril, depois passou a Ilda Aleixo ir a casa da Amália, em São Bento. As provas que faziam tanto podiam ser às duas da tarde como às cinco da manhã, dependia da disponibilidade de ambas.⁵⁷⁶

O processo de criação começava por Ilda Aleixo esboçar minúsculos modelos dos vestidos que alterava progressivamente, ajudada por duas costureiras, até atingir o recorte pretendido. Demorava, em média, cerca de uma semana a executar cada um.⁵⁷⁷

Quando Ilda Aleixo começou a trabalhar para Amália por conta própria, pelo início dos anos 70, tinha outras clientes, mas os vestidos de Amália, os “vestidos de cantar”, como ela lhes chamava, e depois todo o seu guarda-roupa absorviam-na quase por completo, para já não falar das provas às tantas da madrugada, até que Ilda Aleixo, que vivia sozinha, já viúva, e

⁵⁷³ Idem, *Ibidem*.

⁵⁷⁴ Cf. Madalena Braz Teixeira, “Amália, a grande figura do fado”, *In: Amália em Palco*, s.n., Estoril, 2015, p. 10.

⁵⁷⁵ Cf. Fernando Dacosta, “Paramentos de Amália”, *In: Amália em Palco*, s.n., Estoril, 2015, p. 15.

⁵⁷⁶ Idem, *Ibidem*.

⁵⁷⁷ Idem, *Ibidem*.

pensava ir viver para a casa que tem na sua aldeia em Tábua, pacatamente, aceitou o convite de Amália para passar a viver na sua casa, tornar-se a sua modista privativa.⁵⁷⁸

A partir de então, deve-se a Ilda Aleixo tudo quanto Amália vestia e deslumbrava em cena, as duas tudo combinavam na maior privacidade, para além dos sumptuosos vestidos pretos de brocados ou sedas pesadas, outros também pretos do mais ligeiro *chiffon*, como aquele que Amália usou no vídeo de um espectáculo em Tóquio, em Junho de 1986, com umas mangas em folhos e uma saia trabalhada num conjunto verdadeiramente fabuloso, um prodígio de execução.

Uma vez Amália comprou um lindo *chiffon* cinzento, mas Ilda Aleixo achou que só assim podia ficar triste em cena, foi a uma loja na Rua dos Retroseiros e conseguiu que lhe tingissem umas penas da cor exacta do tecido, e ficou um conjunto tão bonito, por todos tão admirados, que serviu de capa a um convite do Olympia.⁵⁷⁹

Na véspera de falecer, Amália Rodrigues deu a Ilda Aleixo, na casa do Brejão, em pleno Alentejo, um dedal em ouro como recompensa de todos esses 40 anos (Ilda Aleixo, para ser exacta, diz que são 39), em que galvanizava as plateias do mundo inteiro com as criações sem mácula da sua modista privativa.

Quem lembra Amália Rodrigues em cena, quem recorda tal deslumbramento, não pode ficar indiferente ao contributo da esplendorosa da Ilda Aleixo.⁵⁸⁰

Não menos importante na formação de Ilda Aleixo foi a costureira da Casa Bobone, Sofia Travessa, que acabou por subir ao lugar de mestra quando Madame Jorge, Mestra da Casa Bobone, deixou o nosso país. Deve salientar-se que se vivia então; códigos e carreiras profissionais que seguiam as normas dos antigos ofícios, acontecendo o mesmo com as carreiras de alfaiataria ou chapelaria e até de joalharia.⁵⁸¹

⁵⁷⁸ Cf. Vítor Pavão dos Santos, “Um gosto supremo em vestir Amália”, *In: Amália em Palco*, s.n., Estoril, 2015, p. 13.

⁵⁷⁹ Idem, *Ibidem*.

⁵⁸⁰ Idem, *Ibidem*.

⁵⁸¹ Cf. Madalena Braz Teixeira, “Amália, a grande figura do fado”, *In: Amália em Palco*, s.n., Estoril, 2015, p.9.

3.5.7. LAURINDA FARMHOUSE

Foi no dia 13 de Janeiro de 2016 que tivemos o prazer de ouvir a Sra. Laurinda Farmhouse em sua casa, costureira da Alta-costura de Lisboa, assim se considera. Os seus relatos foram extraordinários, uma experiência de vida inacreditável e um conhecimento sobre a moda portuguesa e internacional notável. Aos 80 anos, Laurinda Farmhouse encontra-se cheia de vida com muito saber para transmitir e uma pessoa que adora falar do seu trabalho e da sua profissão.

Nasceu na Aldeia de Brinches, na região de Serpa, filha de costureira e pai agricultor. Veio viver para Lisboa com seus pais e sua irmã, tinha então 8 anos de idade. Para continuar os estudos, teve de vir para Lisboa, pois na sua aldeia apenas tinha escolaridade até ao 3º ano.

Confessa-nos que, desde sempre, sentiu a vocação para ser costureira, não fosse a sua mãe também costureira. Começou a trabalhar com apenas 15 anos, a fazer vestidos para as amigas. Quanto à sua vida profissional, essa começou aos 20 anos a trabalhar no *atelier* da Candidinha, em Lisboa, em 1957, ano em que Christian Dior faleceu.

Como vimos anteriormente, foi no Porto que Candidinha começou o seu negócio, mantendo sempre lá o seu *atelier*, tendo este sido dirigido então pela proprietária, Cândida Nogueira Alves. A predominância de trabalho no seu *atelier* no Porto estava destinado, na sua maioria, aos bordados, enxovais e roupa para criança, como podemos ver em anúncios que eram publicitados no *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*. Segundo Laurinda Farmhouse, a Candidinha tinha umas mãos como ninguém, primorosas e era extremamente perfeccionista. Alguns anos depois de abrir o seu *atelier* no Porto, Candidinha, com afluência de clientela, sentiu a necessidade de abrir uma casa em Lisboa, sendo esta direccionada à Alta-costura.

Laurinda Farmhouse, foi então chamada ao *atelier* para realizar uma prova, onde obteve sucesso e o lugar de costureira mestra foi-lhe oferecido. Estamos em 1955, Laurinda Farmhouse tem 20 anos, dedicou todo o seu trabalho e conhecimentos ao *atelier* da Candidinha até à Revolução do 25 de Abril de 1974.

Em 1959, o Hotel Ritz é inaugurado e para tal organiza uma grande festa, onde pode contar com a presença de senhoras da alta sociedade portuguesa; muitas delas apresentaram-se na cerimónia com vestidos confeccionados pelo *atelier* da Candidinha, ou seja criados por Laurinda Farnhouse.

Após algum tempo a trabalhar para a Candidinha, Laurinda Farmhouse recebe uma proposta profissional do costureiro Sérgio Sampaio⁵⁸². Era um grande admirador do seu talento profissional e mestria, e convida-a para trabalhar com ele, mas Laurinda recusou o convite. Gostava de trabalhar no *atelier* da Candidinha e com as costureiras profissionais que ali trabalhavam e de quem já conhecia o trabalho. É também nesse momento que recebe o convite para se tornar também sócia do *atelier*, isto porque, os outros sócios tinham receio de perder a profissional que era Laurinda Farmhouse. Conheciam o talento e a profissional que tinham diante deles e que não seria fácil encontrar uma pessoa com as suas características profissionais. Foi assim, que Laurinda Farmhouse entrou para o grupo de sócios da Casa Candidinha.

O *atelier* da Candidinha tinha contrato com os seguintes costureiros franceses: Dior; Givenchy; Yves Saint Laurent e Nina Ricci.

Todos os anos, Laurinda Farmhouse ia duas vezes a Paris assistir as passagens de modelos. Recebiam convites das casas dos costureiros com quem tinham contrato. Assistiam às passagens de modelos, e deste modo adquiriam os moldes – as chamadas *toiles* - dos vestidos para posteriormente reproduzirem as *toilettes* em Portugal. Por norma, compravam, por exemplo, quatro moldes da colecção do costureiro. Segundo Laurinda Farmhouse, ela própria fixava os outros modelos dos vestidos que teriam desfilado na passagem de modelos, de modo a serem confeccionados mais tarde para as clientes portuguesas, sendo estes modelos executados com outros tecidos, adquiridos em lojas de tecidos em Portugal. Quando compravam os moldes (*toiles*) dos vestidos, estes traziam já consigo a referência do tecido e o seu fornecedor e igualmente as dos outros acessórios que por ventura a *toilette* assim tivesse. Laurinda fazia então a encomenda e o produto chegava a Portugal por via da alfândega.

Não foi apenas a proposta profissional do costureiro português Sérgio Sampaio, que Laurinda Farmhouse recebera. Mais tarde, o costureiro Pierre Balmain, também lhe fizera a oferta para ir trabalhar com ele, mas também essa foi recusada por Laurinda; na época estava já casada e com uma filha, e o aceitar a proposta tornaria complicado conciliar as suas actividades com a vida familiar.

Segundo Laurinda Farmhouse, os tecidos utilizados na confecção das *toilettes*, de acordo com os modelos que eram idealizados pelo próprio *atelier*, eram adquiridos na *Casa Último*

⁵⁸² Sérgio Sampaio, costureiro e alfaiate português que teve a sua actividade profissional activa durante o Estado Novo, a partir dos anos 60. Desenhou a farda para a tripulação da TAP nos anos 60.

Figurino. Dispunha essencialmente de tecidos para a confecção de Alta-costura, sendo considerada a casa com os tecidos de melhor qualidade. Por vezes, também eram adquiridos na *Casa Souza* e na *Casa Paris em Lisboa*. Estas três casas eram as de referência com as quais o *atelier* da Candidinha se fornecia.

Na cidade do Porto a casa de referência para a aquisição de tecidos era a *Casa Cunha Rodrigues*. Foram eles que forneceram os tecidos para a confecção do guarda-roupa para os musicais de Filipe La Féria. Esses guarda-roupas foram confeccionados por Laurinda Farmhouse, referimo-nos a: *My Fair Lady*, *Música no Coração* e *Canção de Lisboa*.

Quando se dá o 25 de Abril, Cândida Nogueira Alves e a sua família rumam para o Brasil. Candidinha acaba por lá falecer. Após a Revolução e com o fecho do *atelier* da Candidinha, Laurinda Farmhouse resolve abrir o seu próprio negócio. Tinha a trabalhar consigo as costureiras com quem sempre trabalhou e confiou. Teve como clientes as famílias Espírito Santo Silva, Holstein, Dra. Maria Barroso – esposa do Dr. Mário Soares e Isabel de Bragança.

Laurinda Farmhouse, quando questionada sobre a diferença entre “Costureira” e “Modista”, sorriu e afirmou: “Para mim não existe diferença. Sempre me considerei costureira, se pensarmos sobre o assunto, até o próprio Christian Dior, que foi um senhor no mundo da moda se considerava costureiro”. Sustentou a ideia, referindo que os próprios costureiros franceses se consideravam costureiros. Por isso na sua opinião não existia verdadeiramente uma diferença especial. Este aspecto foi tratado no subcapítulo 3.3., onde analisamos a questão da profissão de costureira ou modista e a sua valorização profissional.

Outra questão igualmente colocada, foi se sempre recordou da designação de “*Atelier*” para as casas de Alta-costura, ou se, em algum tempo específico existiu outra designação. Afirmou-nos que sempre se lembra de ouvir chamar de *Atelier* às Casas de Alta-costura, pois é uma palavra francesa e sempre tivemos com o modelo a moda francesa.

Uma nota também interessante, referida por Laurinda Farmhouse, no que diz respeito à história da moda em Portugal, foi em relação às *toilettes* de viagem; sempre que as senhoras da alta sociedade iam viajar tinham por hábito mandar fazer um vestido ou um fato para ser usado na ocasião.

Laurinda Farmhouse não se considera uma criadora: conhece o tempo em que se compravam os moldes (*toiles*), e também sempre seguiu atentamente as passagens de modelos da Alta-costura francesa.⁵⁸³

Procurando ideias mais do que tecidos, prefere os costureiros franceses aos italianos. É a estrutura, o equilíbrio de proporções que considera mais importante: e o que lhe agrada é precisamente moldar o material de que dispõe.

Colaborou nas colecções da Casa Ayer e conserva clientes particulares, para quem ela é uma espécie de tradição familiar. Na sua opinião sobre a evolução da moda, volta a surgir a aproximação à Alta-Costura: “Moda é a forma das coisas. Dentro do clássico, também há variações: basta reparar como o *tailleur* clássico varia”.⁵⁸⁴

Laurinda Farmhouse foi a responsável pelo guarda-roupa das mulheres mais ricas da época. Para ela, “vestir Alta-Costura é exhibir luxo”. É uma exigente camada da sociedade, mas não tem razão de queixa de nenhuma cliente. Desvaloriza também o clima de competitividade entre as costureiras. Explica que cada um tem as suas clientes, ao lembrar-se de outras casas de Alta-costura, também muito procuradas na altura: “Anna Maravilhas, Bobone, Maria Luísa Barata, Sérgio Sampaio, Cármem Modas. Os fornecedores eram os mesmos, o que podia marcar a diferença era a qualidade do trabalho”, diz Laurinda Farmhouse.⁵⁸⁵

Laurinda Farmhouse só pára de trabalhar com quase 60 anos. “Não posso precisar a idade, mas era algo que tinha de fazer. Pense: tenho dinheiro, trabalho que nem uma louca, mereço parar agora e fazer outras coisas. Comprei uma casa a cada uma das minhas filhas e fui para todo o lado. Da Patagónia à Índia. Do Vietname ao Egipto. Da Argentina às costas dos Estados Unidos, passando pela América Central”. Conhece toda a Europa, com excepção da Hungria e da Roménia. “Ainda bem que tomei essa decisão. Na verdade, achava que não tinha muito mais tempo”. Acabou por manter duas clientes: Maria Barroso (que faleceu em 2015) e Isabel de Bragança.⁵⁸⁶

Como se sabe, o Estado Novo difunde uma visão com traços extremamente conservadores quanto às atitudes permitidas às mulheres, sobretudo no espaço público. As senhoras das

⁵⁸³ Cf. Teresza Coelho e Maria Assunção Avelaz, *A Moda em Portugal nos últimos trinta anos*, Edições Rolim, Lisboa, 1987, pp. 26-27.

⁵⁸⁴ Idem, *Ibidem*.

⁵⁸⁵ Cf. Conceição Queiroz, *A Vida privada das elites do Estado Novo*, Edição original Vogais, Amadora, 2016, p. 30.

⁵⁸⁶ Idem, *Ibidem*, p. 33.

elites, contudo, poucas e demasiado ricas, vivem discretamente nas suas mansões e caminham em circuitos fechados. Na verdade, o peso dos grupos dominantes associa-se à tradição familiar, que se prende com a sua cultura, a sua ética, o seu lucro e o seu estatuto social, numa rede onde socialmente se dão os mesmos passos. Laurinda Farmhouse afirma: “era a alta sociedade. Queiroz Pedreira, Espírito Santo, Champalimaud, famílias poderosas. Recordo as marquesas e as condessas – a marquesa de Mendia, a condessa de Taveira, a família Balsemão – a mãe e a tia do Balsemão eram minhas clientes. Naturalmente, havia uma rede de pessoas que na prática se dedicavam ao mesmo”.⁵⁸⁷

As elites são fechadas e específicas, normalmente com o peso do nome de família na retaguarda, recorrendo a esse espaço privilegiado e simbólico, em que quase sempre alimentam a construção da ideia da realidade social.⁵⁸⁸

Laurinda Farmhouse vestiu quase todas as mulheres da classe alta para as mais importantes destas do período após a Segunda Guerra Mundial. Como a própria afirma: “pelas minhas mãos passaram milhares de vestidos, tudo Alta-costura. Fiz os vestidos para os casamentos de todas as meninas da alta sociedade”.⁵⁸⁹

⁵⁸⁷ Idem, *Ibidem*, p. 46.

⁵⁸⁸ Idem, *Ibidem*.

⁵⁸⁹ Idem, *Ibidem*, p. 67.

3.6. CLIENTES E MERCADO

3.6.1. Chiado como centro da Moda de Lisboa

O Chiado é a melhor herança lisboeta, no que diz respeito às vivências e às modas. Apesar do incêndio de 1988, conservamos até hoje parte dessa importante herança.⁵⁹⁰

No Chiado podemos encontrar tudo “[...] uma seda natural para o vestido, saber o preço do veludo preto [...], comprar as últimas novidades da Dior, [...] arranjar dois pares de meias baratas [...]”⁵⁹¹.

Em Lisboa durante décadas, o Chiado continuou a ser o palco da moda, até mesmo durante o período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Segundo Cristiano Lima, num artigo da revista *Eva*, o Chiado era nesta época, ainda “[...] o local onde predominava a elegância feminina, onde se localizavam as lojas consagradas à elegância, e onde se viam, duas vezes ao dia, centenas e centenas de costureiras, graciosas e humildes, a caminho do trabalho, de manhã e de regresso a casa, de tarde. Ainda segundo este autor, “de toda esta Lisboa grande, dispersa, e vária, o Chiado, com a Rua do Ouro, mantém, fiel e intacto, o encanto que lhe empresta o seu interminável desfile de mulheres bem vestidas”.⁵⁹²

No pós-guerra o Chiado continuou a ser o local de referência para os lisboetas e a ser o mesmo dos tempos idos, segundo descreve Olavo D'Eça Leal (1908-1976)⁵⁹³ no artigo em 1946 da revista *Eva*. O Chiado, segundo ele, em 1946, era uma grande vitrina “[...] onde Lisboa inteira fingia fazer o que não fazia; onde todas as verdades pareciam mentiras e as mentiras não iludiam ninguém; onde havia flores, cintas *Pompadour*, camisas de seda ou de chita, com preços de camisa de seda, perfumes sem preço, jóias e bijuteria caras como jóias; o local onde se desenvolviam as actividades culturais para as classes mais abastadas e onde se localizavam os melhores e mais *chiques* estabelecimentos comerciais”.⁵⁹⁴

⁵⁹⁰ Cf. Marina Tavares Dias, *Lisboa Desaparecida*, Vol. 2, Quimera, s.l., 1990, p. 127.

⁵⁹¹ Cf. Olga Savardi, “Chiado: O Mundo dos mil rostos”, In: *Eva*, Fevereiro 1955, p.

⁵⁹² Cf. Cristiano Lima, “O Chiado, espelho fiel da cidade que os nossos olhos se recusam a ver...”. In: *Eva*, nº. 835, Agosto 1941, pp. 34-35.

⁵⁹³ Olavo D'Eça Leal (1908-1976) foi um escritor português. Filho do escritor Paulo Guilherme d'Eça Leal. Na sua obra inclui a poesia, a ficção, as artes plásticas, o teatro radiofónico e o cinema. Colaborou na revista *Contemporânea* (1915-1926).

⁵⁹⁴ Cf. Olavo D'Eça Leal, “O Chiado, eterna rapariga”. In: *Eva*, nº 889, Dezembro 1946, pp. 14-15.

3.6.2. Armazéns do Chiado e Grandella: as retorsarias e as lojas de tecidos

No início do século XX, os *ateliers* de costura concentravam-se sobretudo em Lisboa, nas zonas da Baixa e do Chiado, onde as costureiras e alfaiates respondiam aos pedidos dos seus clientes e confeccionavam vestidos e fatos por medida. Na década de 20, com a inauguração do *atelier* de Madame Valle, na zona do Marquês de Pombal, veio alterar este circuito da confecção de Moda. O novo *atelier* distinguia-se por “[...] apresentar passagens de modelos, as quais eram produzidas na sequência de viagens sazonais a Paris, onde se iam buscar as *toiles* dos costureiros franceses”.⁵⁹⁵

A par dos *ateliers* de costura, as famílias mais abastadas frequentavam ainda a *Loja das Meias*, um espaço no Rossio que se dedicava à comercialização de vestuário de alta qualidade.

No que diz respeito ao comércio de têxteis para a confecção de vestuário nesta época, para além dos armazéns do *Grandella*, *Chiado*, *Casa Africana* e outros estabelecimentos do género, existiam mais alguns estabelecimentos especializados na área dos têxteis para a confecção. Desta forma, considerámos pertinente neste contexto focar algumas destas casas.

Sendo assim, em 1933 é fundada a *Casa Frazão*, pelo senhor Manuel Alves Frazão (1891-1974) (fig.201), localizada na Rua Augusta, em Lisboa. No ano de 1966, o senhor Manuel constituiu uma sociedade anónima com os seus empregados. A última decoração da loja data de 1954, quando foram realizadas as últimas obras no seu interior. Nessa altura, foram executados balcões em madeira maciça que se dispunham à volta de todo o interior da loja, onde mostravam os diversos tecidos expostos nas muitas prateleiras existentes na loja. (fig. 202 e 203)



Fig.201 - Retrato do fundador da Casa Frazão – senhor Manuel Alves Frazão (1891-1974). Fonte: <http://casafrazao.pt/pt>, consultado a 4 de Dezembro 2016.

⁵⁹⁵ Cf. Cristina Duarte, *O que é Moda*, Quimera, s.l., 2004, p. 89.



Fig.202 - Entrada da Casa Frazão. Fonte: <http://casafracao.pt/pt>, consultado a 4 de Dezembro de 2016.



Fig.203 - Interior da Casa Frazão – onde podemos observar os têxteis expostos para que os clientes possam ter uma ideia da variedade existente na loja, fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=WmbwPsRMT8I>, consultado a 4 de Dezembro de 2016.

Por sua vez, dentro do mesmo ramo, existe também a *Casa Sousa*, fundada em 1944, na Rua Garrett, em Lisboa. Começou por se dedicar quase exclusivamente a tecidos de excelente qualidade, tais como seda, algodão, lã e linho – lisos e estampados. Em 2007 o estabelecimento muda as suas instalações para a Rua dos Sapateiros, onde permanece nos dias de hoje. (fig. 204)



Fig.204- Casa Souza na Rua Garrett antes de mudarem as suas instalações para a Rua dos Sapateiros, fonte: <http://lifestyle.sapo.pt/casa-e-lazer/viagens-e-turismo/artigos/mitica-casa-souza-do-chiado-tem-nova-morada>, consultado a 4 de Dezembro de 2016.

Os interiores deste estabelecimento comercial, na Rua Garrett, contavam com uma decoração datada dos anos 50-60, produzida na casa *Jalco*: no tecto existiam três magníficos lustres em cristal de Murano, aplicados em quatro espelhos laterais, existiam quatro apliques do mesmo material e desenho, que intervalavam as prateleiras abertas expondo as peças alinhadas, quase até ao tecto. O chão era de granito branco e preto. Os balcões em madeira clara, alinhados de ambos os lados, duas mesas centrais com peças expostas e uma mesa redonda com cadeiras encimada por uma jarra com flores, completavam o décor. A montra era majestosa, a toda a largura da loja, expunha um quadro a óleo sobre o Chiado da autoria de Eduardo Alarcão (1930-2003)⁵⁹⁶, além de elegantes manequins e belos tecidos.⁵⁹⁷

Actualmente a *Casa Souza*, tem as suas instalações na Rua dos Sapateiros em Lisboa, com referido, e neste espaço integram as três áreas de negócio, loja de tecidos, *atelier* de Alta-costura e armazém, que até à mudança de localização se encontravam separadas fisicamente.

Esta casa dedicou-se a fornecer às suas clientes uma oferta variada e exclusiva quanto à confecção dos seus *tailleurs*, tendo este tipo de vestuário uma das características especializadas deste estabelecimento, cuja imagem profissional e de carreira é indissociável de uma apresentação distinta.

⁵⁹⁶ Eduardo Alarcão (1930-2003) foi um pintor português. A temática da sua obra conta com mais de quinhentos trabalhos, e baseia-se nos locais mais típicos de cidades, constituindo um retrato das tradições portuguesas numa vertente modernista. Recorria muitas vezes à distorção ou alongamento das formas, resultado de imensos estudos sobre diversos movimentos artísticos.

⁵⁹⁷ Cf. “Lojas de tecidos finos da Baixa e do Chiado”. Disponível *on-line* em: http://geo.cm-lisboa.pt/fileadmin/GEO/Imagens/Fotos_Baixa_Chiado/PDF_Baixa_Chiado/Tecidos_Finos_Net_redi.pdf - consultado a 4 de Dezembro de 2016.

Outro tipo de estabelecimento igualmente importante dentro da área da confecção do vestuário são as Retrosarias. Em Lisboa, encontram-se concentradas na sua maioria na Rua da Conceição, na Baixa, perto do Terreiro do Paço. Desde finais do século XIX e inícios do século XX que as retrosarias estão localizadas nesta zona de Lisboa, de modo a que os clientes tenham ao seu dispor uma variedade de artigos à escolha.

A retrosaria mais antiga é a *Alexandre Bento Ld.^a*, tendo sido fundada em 1897. Não possuímos a informação do seu fundador, contudo sabe-se que o mobiliário existente é de origem, em madeira pintada de castanho claro, com uma estrutura toda ela com gavetas, permitindo assim, dar ao espaço um aspecto organizado e acolhedor. Esta casa dispõe de uma grande variedade de artigos.

No início do século XX, entre 1900 e 1910, foi fundada a retrosaria *Luís S. Fernandes Ld.^a*. A retrosaria *Adriano Coelho Ld.^a* abre as suas portas em 1912, também esta localizada na Rua da Conceição em Lisboa. Nesta casa a variedade dos artigos é a chave do bom negócio, cada artigo é pensado ao pormenor de modo a satisfazer o cliente. O mobiliário no interior da loja é de origem, no tecto encontra-se um florão em estuque trabalhado, que dá um toque de elegância ao estabelecimento.

A retrosaria *Bijou* vem desde 1915, a sua data da fundação é difícil de precisar. Sabe-se que o nome do estabelecimento foi registado em 1915, mas existem indícios de que anteriormente já funcionava como retrosaria, embora com outra designação.

Já nesta época a retrosaria funcionava como sendo uma atracção para as mulheres que queriam embelezar-se para ir ao teatro ou às festas. Segundo o senhor José Vilar de Almeida, actual proprietário da Bijou, “vendiam-se aqui os melhores artigos de Paris”⁵⁹⁸; por esta loja passou a clientela mais requintada de Lisboa, “elementos da aristocracia e até as costureiras da Casa Real”⁵⁹⁹.

Na época da Segunda Guerra Mundial o ramo das retrosarias encontrava-se bastante bem, segundo refere José Vilar Almeida.

Em 1928, dá-se a fundação da *Retrosaria e Tecidos Marques, Sequeira Ld.^a*, é um estabelecimento num andar desde a sua origem. Nesta casa encontravam-se tecidos nacionais,

⁵⁹⁸ Cf. José António Saraiva, *50 Lojas com História*, Expresso, Lisboa, s.l., p. 206.

⁵⁹⁹ Idem, *Ibidem*.

alpaca inglesas, casimiras⁶⁰⁰, sarjas, entretelas, linhas, forros, lãs, tudo para a confecção de vestuário, em especial a de homem.

Por sua vez a retrosaria *Arquichique de Coucellos & Coelho Ld.^a* foi fundada em 1935, no seu interior podemos ainda hoje admirar o mobiliário e decoração original.

Após a Segunda Guerra Mundial, em 1947, a casa *Batista & Reis Ld.^a* começa a dar os seus primeiros passos. Hoje, chama-se *Nardo* e é detida por pai e filho. A loja foi renovada em 1992, o que a torna a mais moderna da Rua da Conceição.

No ano de 1950 é fundada a *Entretex Ld.^a*, com especialidade em forros, botões para a indústria têxtil e artigos para a confecção. Os seus clientes na sua maioria são estilistas e costureiros.

Foi apenas nossa finalidade evocar neste ponto as principais retrosarias, dando destaque às mais antigas de forma a entender a sua importância e relevância no que diz respeito à confecção do vestuário de Alta-costura. Ao realizar o estudo e levantamento bibliográfico deste tema específico, que se trata das retrosarias, constatámos que é tema não muito estudado, o que de certa forma, nos dificultou o desenvolvimento do tema. Assim sendo, contamos contudo com a publicação de José António Saraiva, director do jornal Expresso em 2001, 50 Lojas com História, 2001 e como complemento informação *on-line*.

⁶⁰⁰ Casimira é uma denominação genérica para alguns tecidos feitos de lã e poliéster e que usam ligamentos em sarja, sendo usada geralmente na confecção de fatos, saias e *tailleurs*.

1. ARMAZÉNS GRANDELLA

Francisco de Almeida Grandella⁶⁰¹, fundou os *Armazéns Grandella*, em 1907. Empregou-se como marçano, chegou a caixeiro e, em 1879, com 250 mil réis emprestados por um amigo, abriu uma loja de fazendas na Rua da Prata.⁶⁰² Não se tratava apenas de um comerciante qualquer, tinha por detrás de si uma cultura, um legado familiar, ímpar na sua época e para a sua classe, e sabia, entre outras coisas, como se comerciava em Londres e em Paris. Assim, logo nessa sua primeira loja lançou uma inovação local. Feitas as compras, o cliente não tinha mais de se incomodar: sem aumento de preço, um *galego* se encarregaria de as pôr em sua casa. Nunca mais abandonaria este serviço aos seus clientes, serviço que, mais tarde, haveria de manter, substituindo os *galegos* pelos automóveis.⁶⁰³

A sua pequena loja na Rua da Prata transformou-se, em 1907, num edifício de onze andares com um pessoal efectivo de mais de 500 empregados.⁶⁰⁴

Durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), ao mesmo tempo que se procediam a obras de embelezamento na fachada da Rua do Ouro, a firma *Grandella & C.^a*, teve de comprar e principiar a construção das instalações da Rua do Carmo, que antes do incêndio de 1988, ocupavam os números 26 a 54.

O fundador da firma *Grandella & C.^a* desenvolveu dois grupos de investimentos, um foi a construção de um grupo de fábricas modelares em Benfica para a produção de malhas, lanifícios, fiação de lã e algodão, móveis de ferro, luvas, perfumarias, sabonetes, etc.; outro foi a exploração das Fábricas de Alhandra para a execução de artigos em juta, lanifícios, fiação e lavagem de lãs, fábricas consideradas entre as melhores do país como lavadouro e fiação de lãs.⁶⁰⁵

⁶⁰¹ Francisco de Almeida Grandella (1853-1934) era filho de um médico da província pouco ou mais do que pobre, nasceu em Aveiras de Cima, Azambuja, em 23 de Julho de 1852, e morreu na Foz do Arelho, Caldas Rainha, em 29 de Setembro de 1934. Foi um político, industrial e comerciante português. Vindo para Lisboa, em 1863, começou por ser empregado numa loja de fazendas, camisaria e modas, na rua dos Fanqueiros, em Lisboa, tendo criado o seu primeiro estabelecimento comercial, na mesma área de negócio, em 1879.

⁶⁰² Cf. Francisco Santana, *Dicionário da História de Lisboa*, s.n., Lisboa, 1994, p. 432.

⁶⁰³ Idem, *Ibidem*. p. 433.

⁶⁰⁴ Cf. Carlos Bastos (coord.), *Praça de Lisboa: Livro de ouro do comércio e indústria da capital*, Portugal, Lisboa, 1945, p. 26.

⁶⁰⁵ Idem, *Ibidem*, pp. 26-27.

Desde a sua fundação até 1988, ano do incêndio do chiado, os *Grandes Armazéns Grandella*, conhecidos em todo o País como estabelecimento modelar, continuam, a dignificar a praça de Lisboa e a merecer, com justiça, os louvores daqueles que sabiam reconhecer o seu valor.⁶⁰⁶

2. ARMAZÉNS DO CHIADO

A iniciativa do novo estabelecimento que procurava levar para o Chiado um pouco do sonho de Paris deveu-se à *Companhia dos Grandes Armazéns do Chiado*.⁶⁰⁷

A *Companhia dos Grandes Armazéns do Chiado* instalou-se no Palácio Barcelinhos, em 1894, com várias secções de venda a retalho distribuídas pelo piso térreo do palácio.⁶⁰⁸

Estes armazéns vieram a dar uma nova era a Lisboa, onde as lojas utilizavam a luz eléctrica como parte importante da decoração de interiores, dando assim vida aos artigos expostos. Os primeiros gerentes dos armazéns foram Louis Boneville e Émile Philipot.⁶⁰⁹ Em 1899, estes comerciantes franceses trespassaram a casa à firma Nunes dos Santos & C^a. que manteve a designação Grandes Armazéns do Chiado, mas adoptando uma nova divisa: “Ganhar pouco servindo bem”⁶¹⁰.

Esta divisa demonstrava bem quais as intenções comerciais da empresa Nunes dos Santos & C^a. Sendo ainda prova dessa nova atitude a criação de duas filiais dos Armazéns do Chiado no Porto e em Coimbra.

Segundo a sua própria propaganda do início do século XX, disponibilizavam as seguintes secções: sedas e lãs para vestidos; confecções e vestidos por modista de francesa; mercador e alfaiataria; fazendas brancas de lã e algodão; chapéus para senhora por modista de Paris; retroseiro com fornecimento completo para modistas; camisaria; e rouparia; ourivesaria e joalharia; perfumaria e artigos para *toilette*; luvaria, gravataria e sapataria; roupas brancas

⁶⁰⁶ Idem, *Ibidem*, p. 27.

⁶⁰⁷ Cf. Francisco Santana, *Dicionário da História de Lisboa*, s.n., Lisboa, 1994, p. 276.

⁶⁰⁸ Cf. Marina tavares Dias, *Lisboa Desaparecida*, Vol. 2, Quimera, s.l., 1990, p. 107.

⁶⁰⁹ Idem, *Ibidem*.

⁶¹⁰ Cf. António Azevedo, Hélder Ferreira, *Armazéns do Chiado – 100 anos*, Edições Elo, Mafra, 2001, s/p.

para senhoras e crianças; chapéus para homens e artigos de viagem; louças, vidros e cristais.⁶¹¹

Em 1905, os *Grandes Armazéns do Chiado* anunciaram na *Ilustração Portuguesa* de 1 de Maio como sendo “o primeiro estabelecimento, o mais vasto, mais arejado e o mais luz do país” com “sortimento colossal e monstro em todas as secções e de todas as fazendas”.⁶¹²



Fig.205 - Anúncio aos *Grandes Armazéns do Chiado*, In: *Ilustração Portuguesa*, nº 78, 1 de Maio de 1905, p. 20.

As afirmações dos irmãos Nunes Santos iam ainda mais longe; afinal foram os grandes impulsionadores do negócio praticamente até à morte do último deles: “Ninguém pode competir em preços com os *Grandes Armazéns do Chiado*, visto possuírem fábricas de sedas, luvas, perfumaria e malhas de algodão e terem o exclusivo de venda de todos os produtos de mais de 500 fábricas nacionais e estrangeiras”.⁶¹³

Com Francisco Almeida Grandella e os seus Armazéns haviam entrado em Portugal as modernas formas de comercializar; e os irmãos Nunes dos Santos seguiram-lhe o exemplo, nomeadamente entrando-lhe nos seus próprios terrenos. No mesmo anúncio, lá vinha a concorrente notícia: “Todas as compras feitas nos nossos armazéns serão mandadas gratuitamente a casa de todos os fregueses, para o que temos um bem montado serviço de

⁶¹¹ Cf. Francisco Santana, *Dicionário da História de Lisboa*, s.n., Lisboa, 1994, p. 276.

⁶¹² Cf. “Anúncio Armazéns do Chiado”, In: *Ilustração Portuguesa*, nº 78, 1 de Maio de 1905, p. 21.

⁶¹³ Idem, *Ibidem*.

automóveis marca *Pegeout*”.⁶¹⁴ É importante ter em conta que, nesta época, os automóveis eram ainda considerados objectos de luxo, em Portugal, só muito poucos possuíam tal bem.



Fig.206 - Rua do Carmo, vendo-se à esquerda a ponte do elevador de Santa Justa e à direita os *Grandes Armazéns do Chiado*, 1965, autor: Armando Serôdio (1907-1978), Fonte: Arquivo Fotográfico de Lisboa.

Em 1914, os Grandes Armazéns do Chiado com as suas sucursais e agências chegaram a empregar mais de 5000 pessoas.

Em 1940 existiam já 19 filiais espalhadas por todo o país. Mais tarde seriam 21, depois da abertura das quatro filiais, três nos Açores, e uma na Madeira. Tais factos demonstraram como os Armazéns do Chiado funcionavam já num sistema de comércio de retalho integrado ou organizado.

⁶¹⁴ Cf. “Anúncio Armazéns do Chiado”, In: *Ilustração Portuguesa*, nº 78, 1 de Maio de 1905, p. 21.



Fig.207 - “Os Grandes Armazéns do Chiado são empresa de maior expansão em todo o Paiz” - Mapa de Portugal com as diferentes filiais espalhadas pelo país em 1938, in: *Agenda do Armazéns do Chiado de 1938*, p. 17.



Fig.208 - *Grandes Armazéns do Chiado*, no Palácio dos Barcelinhos, 1968, autor: Armando Serôdio (1907-1978). Fonte: Arquivo Fotográfico de Lisboa.

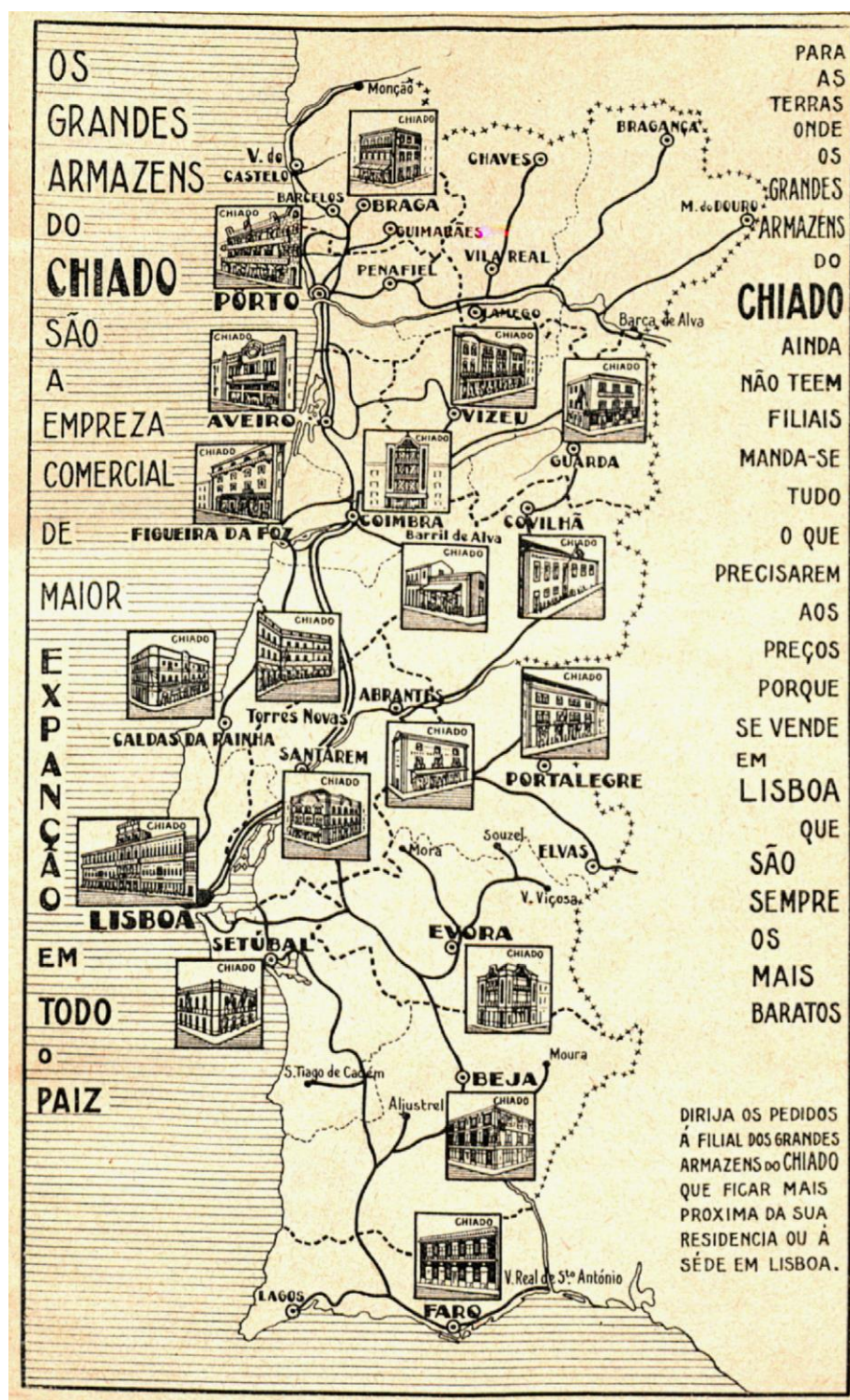


Fig.209 - “Os Grandes Armazéns do Chiado são empresa de maior expansão em todo o Paiz” - Mapa de Portugal com as diferentes filiais espalhadas pelo país em 1938, In: *Agenda do Armazéns do Chiado de 1938*, p. 17.

Os *Grandes Armazéns do Chiado* arderam no dia 25 de Agosto de 1988. Arderam todos os andares, todo o recheio, as colunas de mármore, os atlantes em estuque, os frescos dos tectos, as talhas em madeira do andar nobre. As duas figuras de bronze que mantinham guarda à

porta e que deveriam ter ficado na colecção particular da família Nunes dos Santos, também estas arderam.⁶¹⁵

Do Palácio Barcelinhos apenas ficou a fachada com as suas sacadas e o seu brasão. Também tinha ficado o alpendre de ferro forjado – mas este foi destruído pelas obras de rescaldo.⁶¹⁶

3. LOJA DAS MEIAS

A *Loja das Meias* surgiu há mais de 100 anos, na esquina do Rossio com a Rua Augusta e durante muito tempo vendia somente meias e espartilhos. A história da *Loja das Meias* confunde-se muito naturalmente com a história da cidade de Lisboa. O local onde se situava o seu primeiro estabelecimento, foi o palco espontâneo do pulsar da capital. Todos os grandes acontecimentos, desde as visitas dos Chefes de Estado, às manifestações políticas e sociais passaram muitas vezes à porta da *Loja das Meias*.



Fig.210 - *Loja das Meias* no ano de 1899. Fonte: Colecção da *Loja das Meias*.

⁶¹⁵ Cf. Marina Tavares Dias, *Lisboa Desaparecida*, Vol. 2, Quimera, s.l., 1990, p. 110.

⁶¹⁶ Idem, *Ibidem*.

Foi no ano de 1880, que Pedro Rodrigues Costa, avô do actual proprietário da casa, Pedro António Costa, começou a trabalhar neste estabelecimento como paquete. Foi ele que mais tarde se tornou o único proprietário, e isso porque o anterior dono, o senhor Pimentel quando faleceu, legou o seu estabelecimento aos seus três colaboradores de quem mais apreciava o trabalho, entre eles, Pedro Rodrigues Costa, que em 1925, comprou as cotas dos outros dois colaboradores.⁶¹⁷ Nessa altura, começaram a trabalhar na *Loja das Meias*, o pai de Pedro António Costa e o seu tio. É também neste ano, que o espaço é ampliado por ocupação do primeiro andar, instala-se o primeiro elevador em estabelecimentos comerciais, e as montras são ampliadas. É nesta época que se começa a dar uma grande importância às montras, introduzindo desta forma, o conceito de “montra temática”. Foi assim, que começam a surgir os concursos de montras, entretanto criados pelo Secretariado de Propaganda Nacional, SPN, no qual a *Loja das Meias* ganhou muitos prémios.⁶¹⁸

As montras temáticas foram pioneiras nesta época em Portugal, tendo sido criadas pelo pai de Pedro António Costa. Nessa altura, a *Loja das Meias* vendia malhas, *lingerie*, camisas e meias.

De facto, o ano de 1925 trouxe algumas inovações para os estabelecimentos comerciais, da época. O elevador considerado uma originalidade na altura, as montras tornaram-se também maiores e até mesmo a arrumação das novidades dos artigos por temas.⁶¹⁹ (fig.211)



Fig.211 - Interior da *Loja das Meias* do Rossio mostrando elevador que foi construído em 1925. Fonte: Coleção da *Loja das Meias*.

⁶¹⁷ Cf. Tereza Coelho e Maria Assunção Avillez, *A Moda em Portugal nos últimos trinta anos*, Edições Rolim, Lisboa, 1987, p. 38.

⁶¹⁸ Cf. Disponível online: http://www.lojadasmeias.pt/lm_historia.php - Consultado a 4 de Dezembro de 2016.

⁶¹⁹ Cf. Tereza Coelho e Maria Assunção Avillez, *A Moda em Portugal nos últimos trinta anos*, Edições Rolim, Lisboa, 1987, p. 38.

Na década de 30, já sob o projecto do Arquitecto Raul Lino (1879-1974)⁶²⁰ e contando também com a colaboração dos artistas plásticos mais famosos da época, tais como Fred Kradolfer (1903-1968)⁶²¹ e Tomás de Mello (1906-1990)⁶²², são remodeladas as fachadas exteriores, ampliada a loja e criadas novas secções. Nomeadamente, o caso da Secção de Perfumaria, que surge em 1936, (anterior a esta data os perfumes eram vendidos apenas em drogarias); a Secção de Acessórios, com carteiras, cintos e bijuteria; a Secção da Confecção para Senhora por medida, onde a indumentária feminina era confeccionada com os tecidos da própria loja. É também nesta época que aparecem as primeiras meias de vidro (nylon) que fizeram grande sensação na altura.



Fig.212 - Montras da *Loja das Meias*, no Rossio, em 1933. Fonte: Coleção *Loja das Meias*.

⁶²⁰ Raul Lino (1879-1974) foi arquitecto português. Foi uma personalidade única no que se refere ao panorama das artes em Portugal, muito devido ao facto de ter conseguido articular a tradição portuguesa com as inovadoras correntes europeias do início do séc. XX. Com 70 anos de actividade profissional, Lino é autor de mais de 700 obras. Também é importante referir que apesar do seu leque de projectos, ele também foi um homem com uma vasta obra teórica ou escrita, o que se tornou muito determinante, para os seus seguidores ao longo de décadas em Portugal.

⁶²¹ Fred Kradolfer (1903-1968) foi um pintor, ilustrador, artista gráfico e decorador de origem suíça. Trabalhou como decorador no pavilhão de Portugal na Exposição Internacional e Colonial de Vincennes, Paris, 1930-31. Entre 1937 e 1939 integrou, juntamente com Bernardo Marques, Carlos Botelho, Emmerico Nunes, Thomaz de Mello Paulo Ferreira e José Rocha, a equipa de decoradores do SPN (Secretariado de Propaganda Nacional) encarregues da realização dos pavilhões de Portugal nas seguintes exposições internacionais.

⁶²² Tomás de Mello (1906-1990) foi um caricaturista e artista gráfico brasilo-português. Vem para Portugal em 1926 com a companhia de teatro de Leopoldo Fróis. Entre 1935 e 1951 participou em todas as Exposições de Arte Moderna do SPN/SNI recebendo o Prémio Francisco de Holanda em 1945. Dirigiu, com António Pedro, a Galeria UP, ao Chiado (a primeira galeria comercial de arte de Lisboa, inaugurada em Março de 1933 e activa até 1936). Colabora com a Companhia Portuguesa de Bailado Verde Gaio (cenários e figurinos para o bailado Passatempo, Teatro Nacional de D. Maria II, 1941; etc.). Em 1948 integra a equipa de artistas decoradores do Museu de Arte Popular, realizando murais no vestíbulo e nas salas de Entre-Douro-e-Minho e Algarve. Em 1973 o SNI organizou, no Palácio Foz em Lisboa, uma exposição retrospectiva da sua obra multifacetada de caricaturista, desenhador, pintor, gráfico, decorador e *designer*.



Fig.213 - Montra da *Loja das Meias* a Novembro de 1933, inspirada no filme *A Canção de Lisboa*. Fonte: Colecção *Loja das Meias*.

Com a Segunda Guerra Mundial passaram por Lisboa inúmeras personalidades, e algumas delas foram clientes da *Loja das Meias*, como por exemplo, o ditador espanhol Primo de Rivera, o Duque de Windsor, a estilista italiana Elsa Schiaparelli, o realizador francês (filho do pintor Auguste Renoir) Jean Renoir, a violoncelista Guillermina Suggia, o Barão de Rotschild, o Rei Humberto de Itália, o Rei Carol II da Roménia, entre outros.⁶²³

Devido aos muitos refugiados que fugiram da Alemanha nazi e que passaram por Lisboa a caminho dos Estados Unidos ou da Inglaterra, permitiu um crescimento significativo da *Loja das Meias* nesse período, na sequência das diversas visitas que recebeu dos clientes estrangeiros.



Fig.214 e 215 - Senhoras a saírem da *Loja das Meias* no Rossio, na década de 50. Podemos verificar a elegância do vestuário e da pose destas senhoras. Vestem *tailleurs* de corte simples e sofisticado. Apresentam chapéus como um dos acessórios essenciais para a época. Fonte: Colecção *Loja das Meias*.



⁶²³ Cf. Disponível online: http://www.lojadasmeias.pt/lm_historia.php - Consultado a 4 de Dezembro de 2016.

No arquivo da *Loja das Meias* encontra-se um livro, intitulado “Livro de Ouro”, (fig.216) onde constatámos a presença de diversas dedicatórias e comentários ao estabelecimento, realizados por vários clientes da casa, alguns de renome e distintos, outros nem tanto.

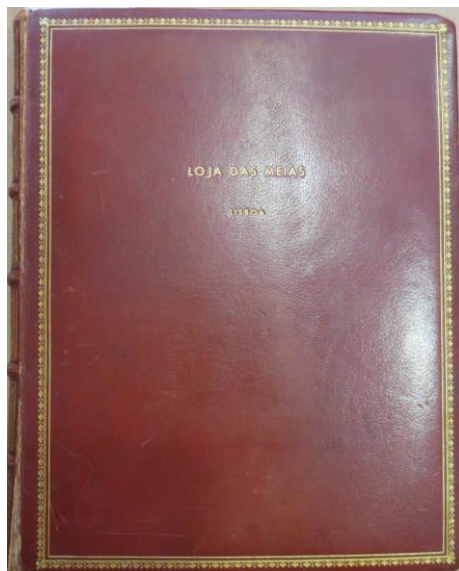


Fig.216 - Livro da *Loja das Meias* – “Livro de Ouro”, foto: Alexandra Gameiro, Fonte: Colecção da *Loja das Meias*.

Elsa Schiaparelli foi umas das personalidades famosas que a 15 de Julho de 1940 deixou o seu autógrafo, como se pode observar na figura ... O mesmo aconteceu com Christian Dior, o tão ilustre e conhecido costureiro na época, que ofereceu à casa uma fotografia sua, autografada, no entanto não temos conhecimento da data a que foi oferecida a fotografia (fig.217 e 218).

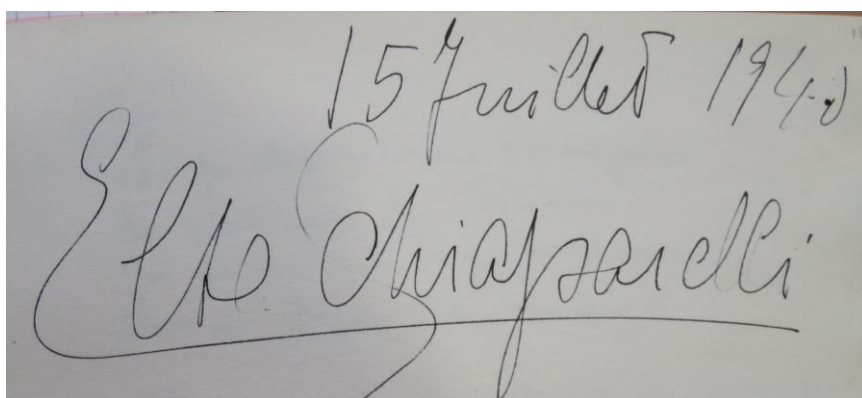


Fig.217 - Autógrafo de Elsa Schiaparelli deixado no livro da *Loja das Meias* a 15 de Julho de 1940, foto: Alexandra Gameiro, fonte: Colecção da *Loja das Meias* in: *Livro da Loja das Meias* – “Livro de Ouro”, Fonte: Colecção *Loja das Meias*.



Fig.218 - Fotografia de Christian Dior oferecida e autografada à *Loja das Meias* quando visitou a casa. in: *Livro da Loja das Meias* – “Livro de Ouro”. Fonte: Coleção da *Loja das Meias*.

A *Loja das Meias* na época era considerada uma casa com muito prestígio e era muito admirada pelos seus clientes portugueses e estrangeiros. No seu livro “Livro de Ouro” tivemos acesso a extraordinárias frases manifestando satisfação pelo atendimento, serviços prestados e pelos produtos de qualidade que esta casa sempre dispôs ao longo da sua história.

Laura Alves, actriz de teatro também ela demonstrou neste livro de honras à o seu agrado pelo estabelecimento. Referindo que é uma “[...] tentação de comprar tudo, e como não havia de ter? Se tudo aqui é lindo” (Laura Alves). (fig. 219)

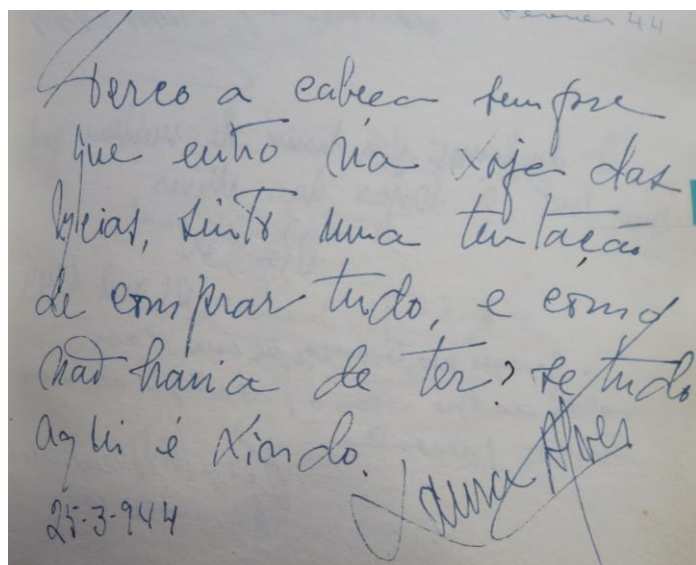


Fig.219 - Dedicatória de Laura Alves à *Loja das Meias*, 25 de Março de 1944, in: *Livro da Loja das Meias* – “Livro de Ouro”, Fonte: Coleção *Loja das Meias*.

Na década de 60, a *Loja das Meias* sempre atenta à dinâmica da história, soube aproveitar a prosperidade da época e aproveitou para fazer a sua terceira grande remodelação. Já com António Pedro Costa, filho de Pedro Rodrigues Costa, a loja é desta vez remodelada com o projecto do arquitecto Carlos Tojal, que contou com a colaboração do artista plástico Querubim Lapa. Estas obras de modernização e ampliação do espaço, provocaram um grande desenvolvimento comercial na loja: na Secção de Perfumaria aparecem as mais conceituadas marcas internacionais e é criado o primeiro balcão de Estée Lauder⁶²⁴ em Portugal. Também a cosmetologista norte-americana deixou uma dedicatória à *Loja das Meias* no “Livro de Ouro” (fig.220).

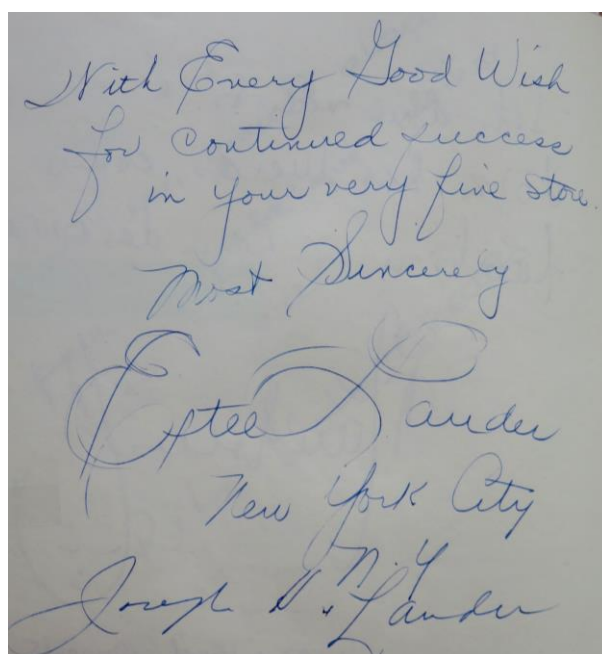
A photograph of a handwritten note on a piece of paper. The text is written in blue ink in a cursive script. It reads: "With Every Good Wish / For continued success / in your very fine store. / Most Sincerely / Estée Lauder / New York City / Joseph S. Lauder".

Fig.220 - Dedicatória de Estée Lauder deixada pela própria no livro da Loja das Meias, numa visita à casa. in: *Livro da Loja das Meias* – “Livro de Ouro”, Fonte: Colecção *Loja das Meias*.

⁶²⁴ Estée Lauder (1908-2004) foi uma emblemática cosmetologista norte-americana. Empresária norte-americana decidida a dar às mulheres a oportunidade de se sentirem belas, Estée fundou uma companhia fabricante de produtos de beleza e cosméticos com seu nome, que rapidamente se tornou sinónimo de qualidade, feminilidade e satisfação. Filha de imigrantes judaico-húngaros, Estée Lauder, começou vendendo os cremes que eram fabricados por seu tio, um químico vienense, em sua própria cozinha. Logo em, seguida, começou a imitá-lo passando a preparar os seus próprios cosméticos, que imediatamente foram postos à venda em vários salões de beleza de hotéis de luxo de Nova Iorque. Com 34 anos, ambiciosa e determinada, abre nessa cidade, em 1944, a sua primeira loja. O que começou por ser uma pequena firma transformou-se num negócio efervescente que chega aos nossos dias como um sólido império de cosmética. A visão de futuro de Estée Lauder valeu-lhe o estatuto de rainha da beleza.



Fig.221 - Vista da entrada da *Loja das Meias* do Rossio, onde se tem um panorama do ambiente envolvente, cerca dos anos 40-50. Fonte: Coleção da *Loja das Meias*.

A *Loja das Meias* estende-se a uma nova clientela que surge nos anos 60 com grande poder de compra: os jovens. À clientela feminina e masculina é oferecido uma impressionante selecção de pronto a vestir, importado sobretudo de Itália, França e Inglaterra. São introduzidas grandes marcas como Daniel Hechter, Charles Maudret, Christian Dior, Ted Lapidus, Mary Quant entre outras. Na Secção de Acessórios, dá-se início à sapataria com a venda de sapatos Christian Dior. Cria-se também, um novo sector de vendas com artigos de desporto. No final da década de 60, a *Loja das Meias* introduziu, pela primeira vez em Portugal, as calças *jeans* – da marca *Levi's* – que fizeram o maior sucesso.

Para a *Loja das Meias*, o costureiro era Napoleão, que trabalhava com o seu próprio *atelier*: “era o costureiro da casa, que fazia os modelos para as clientes, por medida, com os tecidos que nós vendíamos [...]”.⁶²⁵ Outro muito conhecido “[...] Sérgio Sampaio, começou a trabalhar para a loja, em pronto-a-vestir”.⁶²⁶ Pouco tempo depois, a *Loja das Meias* era o primeiro importador com qualidade e em quantidade assinaláveis, de marcas francesas, inglesas e italianas.⁶²⁷

Segundo a entrevista realizada pelas autoras Tereza Coelho e Maria Assunção Avillez, Pedro António Costa refere: “Aqui, fomos os primeiros a ter a percepção, durante a década de 60, do “boom” da moda inglesa e da importância de uma Mary Quant, por exemplo. E mais tarde,

⁶²⁵ Cf. Tereza Coelho e Maria Assunção Avillez, *A Moda em Portugal nos últimos trinta anos*, Edições Rolim, Lisboa, 1987, p. 40.

⁶²⁶ Idem, *Ibidem*.

⁶²⁷ Idem, *Ibidem*.

também fomos os primeiros grandes importadores de *jeans*. Levi's, que era o *jean*... Em oito dias vendeu-se seiscentos pares, mas foi preciso correr o risco. Perceber que a tendência – com a alta do petróleo, a guerra nas ex-colónias e o retraimento do poder de compra – era para uma moda mais desportiva”.⁶²⁸

Com a expansão da cidade surgem novas zonas comerciais. Em 1971, surge na Rua Castilho um Centro Comercial moderno, dinâmico e servido por estacionamento próprio (Centro Comercial Castilho). Numa filosofia de ir ao encontro do cliente e de lhe proporcionar o maior conforto, a *Loja das Meias* abre aí o seu segundo estabelecimento, que se mantém até aos dias de hoje.

Com a revolução do 25 de Abril de 1974, a alteração dos hábitos dos consumidores e a mudança da mentalidade foram encaradas pela *Loja das Meias* com espírito empreendedor. A maior parte do seu *stock* passou a ser produzido em Portugal, dando assim um grande impulso a numerosas fábricas de confecções e acessórios de moda.

Actualmente, é Pedro António Costa, filho de António Pedro Costa, que continua à frente da *Loja das Meias* como presidente ainda do grupo, coadjuvado pelos seus três filhos.⁶²⁹



Fig.222 e 223 - Facturas de despesas da família Couto Nogueira, anos 50. Fonte: Colecção da *Loja das Meias*.

⁶²⁸ Idem, *Ibidem*.

⁶²⁹ Idem, *Ibidem*, p. 38.

4. CASA AFRICANA

No lado poente da Rua Augusta, com esquina para a Rua da Vitória, ficava localizada a tão famosa *Casa Africana* celebrizada pelo seu ícone de marca, no painel da fachada do estabelecimento, onde era visível a imagem do “preto da Casa Africana” (fig.224) que transportava os pacotes aos clientes. Uma casa de tradição, um estabelecimento comercial de renome que se perdeu na Baixa Pombalina.



Fig.224 - Capa de *Panorama* Revista de Arte e Turismo, nº 28 - IV série
Dezembro de 1968.

Fundada em 1872, através da firma Raimundo Seixas e Fonseca, foi em 1901, trespassada à firma Manuel Freire da Cruz que lhe deu um forte desenvolvimento na área das confecções de moda. Foi uma das lojas de moda masculina, feminina e infantil mais importante de Lisboa chegando a ter 250 empregados e áreas de venda em quatro pisos. A *Casa Africana* encerrou as suas portas em finais dos anos 90 do século XX.

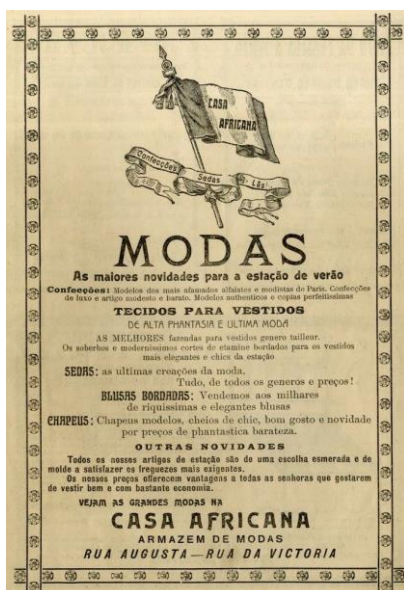


Fig.225 - Anúncio da Casa Africana, 1907

Fonte: <http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2014/09/grandes-estabelecimentos-comerciais-de.html>



Fig.226 – Anúncio da Casa Africana, 1908

Fonte: <http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2014/09/grandes-estabelecimentos-comerciais-de.html>



Fig.227 – Anúncio da Casa Africana, 1941 - cuja frase de marca "O Preto da Casa Africana" deu sinónimo de alguém muito carregado de embrulhos. Em Panorama, Revista de Arte e Turismo, 1941. Em baixo, pequeno anúncio ao mesmo estabelecimento, em A Capital de 31 de Dezembro de 1913.

Fonte: <http://portugalmemoria.blogspot.pt/2016/01/casa-africana-lisboa-e-porto.html>

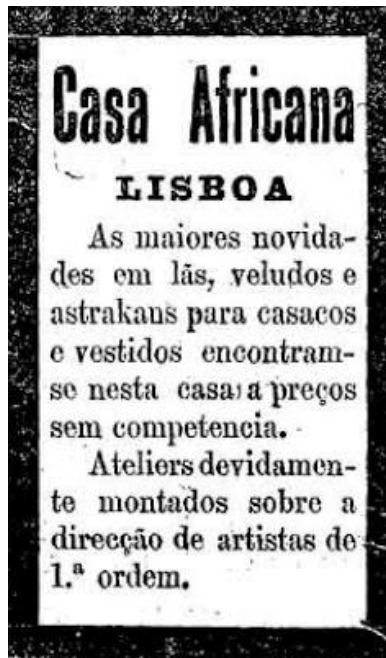


Fig.228 – Anúncio à Casa Africana, In: *A Capital* de 31 de Dezembro de 1913.

A *Casa Africana* dentro do ramo de actividade ao qual sempre se dedicou – tecidos, modas, vestuário para senhoras, homens e crianças – era incontestavelmente o maior estabelecimento de modas e tecidos no país. A sua sede localizava-se em Lisboa, ocupando todo um edifício de cinco andares no coração da Baixa e parte de outro edifício que lhe ficava anexo, na Rua Augusta, nº 157 a 171, Rua da Vitória nº 66 a 90 e Rua dos Sapateiros nº 98 a 104 e ainda no nº 112. Em 1952, possuía duas sucursais: uma no Porto, fundada em 1914, na Rua Sá da Bandeira nº 166, em frente à Praça D. João I, um edifício com cave e três andares onde contava com um número considerável de clientes;⁶³⁰ (fig. 229) outra e mais recente, ficava localizada no Estoril, tendo sido criada em 1950. Encontrava-se instalada no edifício do Cruzeiro, ocupando uma vasta área de construção, contando com quatro montras. A sua inauguração constituiu um verdadeiro prazer para os moradores das localidades da Parede, Estoril e Cascais que desta forma viram resolvido o problema de satisfazer as suas necessidades de compras sem terem de se deslocar a Lisboa.

⁶³⁰ Cf. *Casa Africana 1872-1952*, s.n., s.l., 1952, s/p.



Fig.229 - Secção de Confeção para senhora e criança da Casa Africana, 1952, In: *Casa Africana 1872-1952*, s.p.

A *Casa Africana* dispunha, nesta época das seguintes secções no ramo da indumentária: senhora, homem e criança, chapelaria para senhora, fatos de rapaz, vestidos para menina, sapataria para senhora, homem e criança, malhas interiores e exteriores, meias e peúgas. Contava com uma secção vasta em tecidos para fim da confecção de vestuário, onde se podia encontrar sedas, veludos, algodões, tecidos de lã para vestidos, casacos e *tailleurs*. Tinha uma secção direccionada a artigos de decoração.



Fig.230 - Anúncio aos "Vestidos, Casacos e *Tailleus* da Casa Africana – grande sortido de tecidos para todos os gostos a impecabilidade do seu trabalho, o gosto da última moda que é seguido pelos peritos no assunto eis as características da Casa Africana, que põe ao seu dispor o requinte do "bem / vestir" a preços muito mais acessíveis que das grandes modistas", In: *Voga*, nº 48, Outubro de 1947, p. 14.

A *Casa Africana*, nos anos 50 oferecia aos seus clientes um serviço intitulado como “Secção de Província”; destinava-se a oferecer assistência não só nas zonas onde se localizava o estabelecimento, mas também nas zonas provincianas do País. Esta moderna secção era já nesta altura mecanizada o mais possível, os empregados eram tecnicamente instruídos de forma a que quando recebiam um pedido, este seria analisado de forma a ser satisfeito, registando-o, classificando-o e arquivando-o, de forma que um pequeno pedido com qualquer informação específica de uma determinada cliente da mais recôndita aldeia da província se traduzisse numa conta aberta nos ficheiros desta secção e que serviria de elementos de consulta em todo o movimento com a cliente.⁶³¹ Do mais simples pedido de amostra à mais valiosa encomenda, tudo era tratado com a mesma atenção, explicando assim a preferência dos clientes residentes na província por este atendimento, e serviço que por volta de 1952 já se contavam aos milhares.⁶³²

Segundo uma publicação da própria *Casa Africana* de 1952, tratava-se de uma das empresas deste género que na época maior desenvolvimento deu a manifestações de carácter social, em benefício dos seus empregados.⁶³³ Desta forma, organizou e subsidiou uma Cooperativa destinada ao pessoal empregado na casa, dando-lhes oportunidades e condições de resolverem problemas financeiros e domésticos, mantendo assim contactos com os fornecedores de forma a terem fornecimento a preços acessíveis. Esta Cooperativa mantinha ao serviço dos seus funcionários um posto médico permanente, onde estes poderiam usufruir de consultas médicas três vezes por semana. A empresa dispunha ainda de uma Casa de Repouso, localizada na Estrada da marginal de Cascais, junto à Parede, onde todo os empregados da empresa poderiam passar ali férias.⁶³⁴

Os dirigentes da *Casa Africana* procuraram sempre adquirir artigos de excelente qualidade, em modas e confecção, impregnando os seus modelos de uma originalidade e fino gosto que os tornava admirados por todos os que ansiavam vestir com elegância.

A secção de adornos para senhoras tinha um particular cuidado que denotava a delicadeza de espírito que presidia na *Casa Africana*. O salão de exposições de confecções para este género de clientes impunha-se pela estética dos seus padrões, pelo impecável corte e ainda pelo luxuoso ambiente que o tornava um centro de distinção na matéria.

⁶³¹ Cf. *Casa Africana 1872-1952*, s.n., s.l., 1952, s/p.

⁶³² Idem, *Ibidem*.

⁶³³ Idem, *Ibidem*.

⁶³⁴ Idem, *Ibidem*.

A *Casa Africana* contava com quatro pisos onde eram distribuídas as seguintes secções: a loja ficava no piso térreo, onde estava presente um balcão de tecido a metro; o primeiro andar era destinado à confecção e tecido para senhora; o segundo andar, a alfaiataria, decoração, escritórios e secções de contabilidade; o terceiro andar, *ateliers*, gabinetes luxuosos de prova e armazém; o quarto e último andar, eram as oficinas, secção de amostras, vestiários, refeitórios e posto médico. Visto o terceiro andar ser destinado aos *ateliers* de confecção, deduzimos que esta casa deveria ter permanentemente costureiras a exercer as suas funções para este estabelecimento, contudo, infelizmente não conseguimos apurar quais as costureiras e se de facto estariam em regime permanente nesta casa. Segundo uma publicação da Casa Africa de 1952, sabemos que neste ano colocaram em actividade, o curso de corte e costura. Como refere a publicação: “[...] sua novidade e interesse, deverá constituir um dos mais ruidosos sucessos [...]”.⁶³⁵

Em 1945, segundo a publicação *Praça de Lisboa: livro de ouro do comércio e indústria da capital*, verificámos que nesta altura a *Casa Africana* contava com um pessoal numeroso com vastas habilitações dentro de cada especialidade, contando assim, com cerca de 250 funcionários, entre empregados e costureiras de serviço interno⁶³⁶.



Fig.231 - Casa Africana, Lisboa, anúncio de 1947, fonte:

<http://estacaochronographica.blogspot.pt/2015/04/janela-para-o-passado-casa-africana.html>, consultado a 14 de Novembro 2016

⁶³⁵ Cf. *Casa Africana 1872-1952*, s.n., s.l., 1952, s/p.

⁶³⁶ Cf. Carlos Bastos (coord.), *Praça de Lisboa: livro de ouro do comércio e indústria da capital*, Portugal, Lisboa, 1945, p. 118.

5. Casa Eduardo Martins

Fundada por Eduardo David Martins, este estabelecimento localizava-se inicialmente na Rua Nova do Almada, dedicando-se ao comércio de tecidos. Entre 1889 e 1894, Eduardo Martins ampliou a loja para o dobro e desde essa altura tornou-se pioneiro de vestuário de pronto-a-vestir. No início de 1907, ocupando já na totalidade do edifício, remodelou as secções e apresentava-se assim em revistas e postais ilustrados: *Grandes Armazéns de fazendas, modas, confecções e enxovais para noivas e crianças*.

Em 1938, Eduardo Martins cedeu a sua quota a um dos seus colaboradores, Francisco Santos, o qual, num acto inovador e ousado para a época, alargou o sortido para artigos de moda e reduziu os preços sem prejuízo da qualidade. Esta loja foi, durante anos, uma das mais importantes e conhecida de Lisboa, até ao seu desaparecimento.

A *Casa Eduardo Martins* viu a sua actividade interrompida pelo incêndio de 1988.⁶³⁷

6. Ramiro Leão & C^a.

Na década de 1880, um jovem comerciante de Lisboa, Ramiro Leão⁶³⁸, (fig. 232) fundou uma grande casa comercial num dos locais mais nobres da cidade. Vindo muito novo para Lisboa, *Ramiro Leão & C^a*. cedo se dedicou à actividade comercial, desde que abriu com seu irmão António um primeiro estabelecimento na Rua Nova do Almada. A passagem para o edifício do Chiado desenvolveu-se por duas fases: as primeiras instalações da loja eram constituídas por r/c e primeiro andar, mas depressa o estabelecimento ocupou todo o edifício, após a saída do Hotel Borges, que ocupava dois pisos, e os restantes inquilinos das lojas aí existentes. A abertura e expansão desta casa, no Chiado, trouxe fama e riqueza aos seus proprietários, tendo *Ramiro Leão & C^a*. chegado a director da Associação Comercial, cargo que ocupou durante largo tempo. Sabe-se que, em 1888, foi apresentado um primeiro desenho de vitrina para a fachada do edifício e que, em 1891, se alargava o número de vitrinas a duas, sendo ambas construídas nesta altura.

⁶³⁷ Cf. Marina Tavares Dias, *Lisboa Desaparecida*, Vol. 2, Quimera, s.l., 1990, p. 133.

⁶³⁸ Ramiro & Leão, nasceu em 1857 na aldeia de Degracias, no concelho de Gavião.



Ramiro Leão.

Fig.232 - Fotografia de Ramiro Leão, 19 de Março de 1891, sem autor, fonte:

<http://restosdecoleccion.blogspot.pt/search?q=Ramiro+%26+Le%C3%A3o>, consultado a 30 de Novembro de 2016

Em 1927, após o incêndio que vitimou parcialmente o imóvel, foi realizado um projecto de recuperação pelo arquitecto de renome Norte Júnior⁶³⁹, que também trabalhou noutras obras nesta área, como na remodelação dos cafés *Chave de Ouro*, *Nicola e Brasileira* e do estabelecimento de fotografia *Kodak*. A intervenção do Arquitecto no estabelecimento *Ramiro & Leão C^a*. consistiu essencialmente na construção de uma água-furtada em substituição do sótão que ardeu, para além de alterações nas comunicações verticais e nas fachadas, obras realizadas nos anos de 1927 e 1928.

O Chiado teve e tem os seus escritores, artistas e figuras típicas, tal como tem os seus edifícios emblemáticos. O *Ramiro Leão & C^a*. distingue-se da diversidade que caracteriza, a unidade deste lugar e do conjunto de armazéns, como os *Armazéns Grandella*, os *Armazéns do Chiado* ou a *Casa Eduardo Martins*, todos eles com origem anterior ao *Ramiro Leão & C^a*. Durante décadas, esta foi uma das casas comerciais mais cosmopolitas de Lisboa.

Este estabelecimento veio a ser premiado com a Medalha de Ouro na Exposição Industrial Portuguesa, em 1893. Tratava-se na altura de um estabelecimento especializado em indumentária bordada para senhora, fatos de criança e camisaria para homem.

⁶³⁹ Manuel Joaquim Norte Júnior (1878-1962) foi um arquitecto português. Contemporâneo de outros grandes arquitectos, como: José Luís Monteiro (1848-1942), Nicola Bigaglia (1841-1908), Miguel Nogueira Júnior (1883-1953), Álvaro Machado (1874-1944) e Miguel Ventura Terra (1866-1919). Norte Júnior poderá ser considerado como um arquitecto das Avenidas, não apenas pela grande quantidade de obras que fez nesse espaço da cidade, mas, igualmente, porque foi aí que concebeu as suas melhores obras. Arquitecto da Casa de Bragança, é também autor de vários projectos, entre os quais os da casa e *atelier* Malhoa, em Lisboa, o pavilhão D. Carlos no Buçaco, o Palace Hotel da Curia, o Grande Hotel do Monte Estoril, o Hotel Paris no Estoril e o Palácio Fialho em Évora.



Fig.233 - Casa *Ramiro Leão & Cª*, edifício construído em 1891, data da fotografia 191?, autor: Joshua Benoliel (1873-1932), 9x12. Fonte: Arquivo Fotográfico de Lisboa.



Fig.234 - Montra dos Armazéns *Ramiro Leão & Cª*, 1933, por ocasião de um concurso de montras. Fonte: <http://restosdecoleccion.blogspot.pt/search?q=Ramiro+%26+Le%C3%A3o> consultado a 30 de Novembro 2016.



Fig.235 - Chiado, ao fundo da foto observam os *Armazéns Ramiro Leão & Cª*, Fonte: <http://restosdecoleccion.blogspot.pt/search?q=Ramiro+%26+Le%C3%A3o>, consultado a 30 de Novembro de 2016



Fig.236 - Entrada para o elevador em estilo Art Nova. Fonte: <http://restosdecoleccion.blogspot.pt/search?q=Ramiro+%26+Le%C3%A3o>, consultado a 30 de Novembro de 2016



Figs. 237 e 238 - Interior e tecto do elevador em estilo Arte Nova. Fonte:

<http://restosdecoleccion.blogspot.pt/search?q=Ramiro+%26+Le%C3%A3o>, consultado a 30 de Novembro de 2016

Em anexo apresentamos um quadro (ver anexo 4) com algumas das casas mais significativas no ramo do comércio de indumentária e tecidos para a confecção de *toilettes*. Este quadro foi pensado apenas como referência da fundação dos estabelecimentos e dar a conhecer de uma forma generalista o tipo de produtos que possuíam nos seus espaços.

4. AS REVISTAS ESPECIALIZADAS: Influências e divulgação da Moda

Contamos apresentar este tema dentro de dois subcapítulos distintos, um que diz respeito às revistas de moda internacionais e outro referente às revistas nacionais.

O primeiro subcapítulo irá ser desenvolvido de modo a realizar uma síntese das revistas de moda internacionais que na época do pós-guerra, tiveram destaque no nosso país e pelas quais as mulheres da sociedade portuguesa se interessavam e se inspiravam.

Contudo, é importante realçar no que diz respeito a este tema, o acesso a fontes não foi muito furtivo, apenas tivemos conhecimento das revistas estrangeiras que eram anunciadas nos periódicos de moda portugueses da época, neste caso específico, destacamos a revista *Eva*. Também tivemos conhecimento que as revistas *Vogue* e *Marie Claire* chegaram até ao nosso território, não tendo evidências de como ocorreu este facto. Podemos, talvez, deduzir que tenha sido através de estrangeiros que passaram pelo nosso país, ou das senhoras da alta sociedade portuguesa que as adquiriram quando iam ao estrangeiro.

Quanto ao subcapítulo sobre as revistas nacionais, optámos por ainda o subdividir, em dois grupos. Isto porque, detectámos que não eram apenas as revistas femininas e de moda que se debruçavam sobre o tema, mas também as revistas generalistas, as quais se dedicavam ao tema do quotidiano da sociedade portuguesa; por conseguinte, são aqueles que apresentam assuntos do quotidiano da sociedade, político, social ou até mesmo religioso, mas dentro da sua estrutura incluíam, nem que fosse apenas uma página sobre a *moda*, o *vestuário*, ou *o que se usava*. Por vezes, os títulos dessas crónicas eram: *Páginas Femininas*, *A Moda*, *Elegância*, *O que se usa*, etc. De modo a proporcionar uma compreensão imediata do tipo de periódico e a forma como abordou o tema em estudo, criou-se um quadro explicativo sobre a estrutura de cada um no seu específico grupo.

Seguidamente dar-se-á espaço a uma pequena contextualização, sobre o tema geral das revistas pelas quais as mulheres se interessavam e as que tinham, de certa forma, artigos sobre *moda* ou *vestuário*. Assim como, a sua relevância no meio da mulher, que benefícios trouxeram para a mulher e o que ela aprendera com essas revistas. Consideramos esta introdução fundamental para se compreender a importância e o conceito que cada revista da época tinha perante a mulher portuguesa do Estado Novo.

Começaremos então, por colocar duas questões fundamentais para o desenvolvimento deste capítulo. O que liam as mulheres? Quantas e que mulheres liam? José-Augusto França na sua obra *Os anos vinte em Portugal: estudo de factos socioculturais*⁶⁴⁰ dá ênfase às leituras femininas, refere que as mulheres dispunham de magazines próprios como *Modas & Bordados*, pertencente ao jornal *O Século*, desde 1912, com Maria de Carvalho na direcção, e em 1925 com Carolina Homem Cristo (1895-1980)⁶⁴¹.

No último quartel do século XIX, inicia-se em Portugal, o hábito da leitura de jornais, o qual coincide com a industrialização da imprensa e a substituição do jornalismo de opinião, pelo noticioso, sem filiação partidária. As mulheres liam, sobretudo, revistas femininas, que se foram multiplicando a partir de meados do século XIX.⁶⁴²

Em Portugal, nos primeiros anos do século XX, revistas e jornais incluíram nas suas publicações artigos e imagens como sendo os últimos modelos da moda em Paris. Se os periódicos de maior circulação, como *O Século* – com uma coluna denominada “Modas” no início de 1905 – ou o *Diário de Notícias*, em Lisboa, e o *Primeiro Jornal* ou o *Jornal de Notícias*, no Porto, o faziam de forma sóbria, com desenhos nas suas páginas secundárias ou de forma regular na primeira página, em dias fixos da semana, outras publicações, como por exemplo a *Ilustração Portuguesa*, como iremos ver mais à frente, apresentavam cuidadas fotografias de figurinos vivos.⁶⁴³

É particularmente interessante a forma como a imprensa periódica feminina deu voz às mulheres. Transmitindo princípios, valores e normas de comportamento, esta imprensa constitui uma acção pedagógica relevante na informação e formação das mulheres, influenciando e difundindo modelos sociais próprios a cada época.

Desta forma, as revistas femininas, qualquer que fosse o grupo social a que se destinavam, representavam um processo de valorização cultural que sofreu, obrigatoriamente, a influência das ideologias dominantes e das conjunturas político-económicas das sociedades em que se enquadravam.

⁶⁴⁰ Cf. José-Augusto França, *Os anos vinte em Portugal: estudo de factos, socioculturais*, Edições Presença, Lisboa, 1992.

⁶⁴¹ Carolina Homem Cristo (1895-1980) foi uma jornalista nascida em Lisboa. Filha de Francisco Manuel Homem Cristo (1860-1928), escritor, jornalista e amigo pessoal de Mussolini.

⁶⁴² Cf. Irene Vaquinhas, “A Época contemporânea – Introdução”, In: *História da vida privada em Portugal: A época contemporânea*, dir. José Mattoso, coord. Irene Vaquinhas, Círculo de Leitores, Lisboa, 2011, pp.15-16.

⁶⁴³ Cf. Paulo Guinote, *Quotidiano Feminino – 1900-1940*, Departamento do Património Cultural, Lisboa, 2001, p. 136.

Ao serem restringidas as liberdades, a sobrevivência da imprensa, feminina ou não, tornou-se particularmente difícil. A partir de 1926, e na sequência do golpe militar que pôs fim à Primeira República, levando à implantação da Ditadura Militar, foi instituída de imediato a censura, tendo sido criadas as condições favoráveis para a construção de um regime totalitário, designado como Estado Novo, a partir de 1933.⁶⁴⁴

Nesta época todos os periódicos independentemente do tema que fosse abordado passavam pela censura, de forma a que o contexto dos artigos fossem inspeccionados quanto ao teor da informação, se cumpria as regras do regime. Desta forma, era comum todos os periódicos conterem na primeira página uma frase que dizia: “Este número foi visado pela censura.”

Mesmo a ditadura em Portugal não tendo impedido a expansão da moda e nem a ter nacionalizado da mesma forma que aconteceu na Alemanha e na Itália,⁶⁴⁵ verificou-se no entanto que à semelhança de todos os periódicos nacionais, também estes passaram pela fiscalização da censura, possuindo nas suas primeiras páginas a mesma inscrição.

Nos periódicos femininos da época em estudo, é possível distinguir, basicamente, quatro tipos de conteúdos: em primeiro lugar, os que dizem respeito ao lar, às tarefas domésticas, à moda e beleza, à maternidade e à puericultura, bem como a assuntos de carácter cultural, como: a música, a poesia, a pintura, a escultura; em segundo lugar, os que utilizam abundantemente o género narrativo, quer nas novelas amorosas quer nos relatos moralizantes; em terceiro lugar, a imprensa que exclui comentários noticiosos retendo apenas um tipo de informação relacionada com a crónica social; em quarto lugar, os passatempos, epigramas, pensamentos, frases lapidares, correio entre as leitoras, etc.⁶⁴⁶

Segundo Oliveira Marques, na sua obra *Guia da História da Primeira República Portuguesa*, considera que a base de um estudo para o vestuário feminino terá de ser em primeiro lugar, baseado nos periódicos de modas e nos suplementos que a elas correspondem, bem como, noutros jornais ou revistas em que o tema é referenciado.⁶⁴⁷ Cabe neste campo dar destaque a *Modas & Bordados*, suplemento do jornal *O Século*, intitulado nos primeiros anos como *O Século, suplemento de Modas & Bordados*, fundado em 1912. A par do *Modas & Bordados*,

⁶⁴⁴ Cf. Maria Alice Pinto Guimarães, *Saberes, Modas & Pós-de-Arroz – Modas & Bordados. Vida Feminina (1933-1955)*, Livros horizonte, Lisboa, 2008, p. 7.

⁶⁴⁵ Cf. Valter Carlos Cardim, *A Moda em Portugal 1914-1959*, Edições IADE, Lisboa, 2013, p. 133.

⁶⁴⁶ Cf. Maria Alice Pinto Guimarães, *Saberes, Modas & Pós-de-Arroz – Modas & Bordados. Vida Feminina (1933-1955)*, Livros horizonte, Lisboa, 2008, p. 10.

⁶⁴⁷ Cf. A.H. Oliveira Marques, *Guia da História da Primeira República Portuguesa*, Editorial Estampa, Lisboa, 1981, p. 303.

também deve ser dado relevo à revista *Eva*, fundada em 1925, dedicada apenas à mulher e ao quotidiano feminino. Estas duas revistas foram as que mais longevidade tiveram no campo dos periódicos da moda feminina em Portugal, uma começou em 1912 e perdurou até 1975 e a outra nasceu em 1925 e foi até 1986.

Os periódicos femininos visavam a autoformação das mulheres, sugerindo modelos comportamentais, instruindo-as para a vida do lar e para a melhor maneira, de educarem os filhos. Paralelamente, ensinava-lhes a arte de se embelezarem e permitia-lhes distraírem-se com as páginas de literatura, muitas vezes, de carácter moralista.⁶⁴⁸

4.1. As Revistas e as Magazines Internacionais

Ao nos debruçarmos sobre *As Revistas e as Magazines Internacionais*, neste caso, as especializadas em moda, é indispensável ser aqui referido que a primeira revista ilustrada de moda⁶⁴⁹ foi editada em França, em 1797, intitulada *Les Journal des Dames et des Modes*, tendo sido editada até 1839.⁶⁵⁰ As revistas de moda começaram a multiplicar-se mais a partir do século XIX e no início do século XX.

Quanto à nossa abordagem ao tema utilizamos como referência o estudo de Theresa Beco Lobo *Para o estudo da ilustração e do grafismo em Portugal – Publicidade, Moda e Mobiliário (1920-1940)*, onde a autora faz menção às revistas internacionais.

Segundo a autora, os anos 20 correspondem ao período em que as revistas estrangeiras de moda, alcançaram uma boa qualidade gráfica e devido a essa característica, influenciaram grandemente os periódicos de moda portuguesa como por exemplo na *Voga*, na *Eva*, na *Fémina* e até mesmo na *Modas & Bordados*. No estudo de Theresa Beco Lobo, podemos verificar a referência a algumas publicações francesas, as quais passamos a citar: ***La Gazette du Bom Ton***, fundada em 1912 por **Lucien Vogel** e a sua mulher **Cosette**.⁶⁵¹ Foi uma revista que deu bastante destaque a costureiros franceses, como **Doucet, Paquin, Poiret e Worth**, os

⁶⁴⁸ Cf. Tânia Vanessa Araújo Gomes, *Uma revista Feminina em tempo de guerra: O caso da Eva: 1939-1945*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2011, p. 1.

⁶⁴⁹ Cf. Massimo Baldini, *A Invenção da Moda – As teorias, os estilistas, a História*, Edições 70, Lisboa, 2006, p. 15.

⁶⁵⁰ Idem, *Ibidem*.

⁶⁵¹ Cf. Theresa Beco Lobo, *Para o Estudo da Ilustração e do Grafismo em Portugal – Publicidade, Moda e Mobiliário (1920-1940)*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1998, p. 158.

quais apresentavam com alguma regularidade a suas últimas colecções. As ilustrações de moda nestas revistas estrangeiras eram impressas pelo método “pochoir”,⁶⁵² que consistia numa técnica demorada e cara em que as imagens eram criadas mediante guaches pintados à mão com *stencil* de metal.⁶⁵³

Nos periódicos portugueses de moda, por vezes eram anunciadas revistas estrangeiras, nomeadamente na revista *Eva*, as publicações estrangeiras que eram referidas eram: *Álbum du Figaro*; *Votre Beauté*; *L’Art et la Mode* e *La Mode Chic*, como se pode verificar na figura seguinte. Segundo o anúncio da revista *Eva*, estas publicações referidas eram distribuídas pela Editorial Organizações Ld.^a, (fig.239 à 243) localizada em Lisboa, quanto às anteriormente referidas, *Vogue* e a *Marie Clare*, não possuímos referência de como chegaram até Portugal.



Fig.239 - Página da revista *Eva* que publicitava quatro revistas de moda francesas – *Álbum du Figaro*, *Votre Beauté*, *L’Art et la Mode* e *La Mode Chic*. Estas revistas eram distribuídas pela Editorial Organizações Lda., localizada no Largo da Trindade, n.º. 9 – 2.º, em Lisboa. Neste anúncio publicitário também se pode ver que as quatro revistas ao serem mencionadas, consta uma pequena síntese da sua temática de abordagem. In: *Eva*, n.º. 923, Dezembro de 1948, p. 40.

⁶⁵² Pochoir, consiste numa técnica de estampania por impressão, a partir da confecção de matrizes de modo artesanal, que possibilita o desenvolvimento de um estampado em muitas cores a um custo muito menor, podendo ser uma ferramenta para a experimentação prática e criação de um modelo para uma produção em maior escala.

⁶⁵³ Cf. Theresa Beco Lobo, *Para o Estudo da Ilustração e do Grafismo em Portugal – Publicidade, Moda e Mobiliário (1920-1940)*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1998, p. 158.



VOTRE BEAUTÉ o grande magazine sobre estética e beleza, publica todos os meses os mais valiosos conselhos sobre tudo o que diz respeito à conservação e valorização da beleza feminina, pelo que se tornou indispensável a todas as mulheres que prezam os seus encantos físicos. Lido pelas mulheres de todo o mundo.

Preço: Esc. 15\$00
À cobrança, mais 3\$00

LA MODE CHIC não tem rival na sua categoria de figurino prático, pois todas as compradoras tem a certeza de entre os 100 modelos que publica mensalmente, irem encontrar o que mais lhes agrada e convém.

Preço: Esc. 6\$00
À cobrança, mais 3\$00

DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS
EDITORIAL, ORGANIZAÇÕES L. DA
Largo Trindade Coelho n.º 9-2.º — Lisboa — Telef. 2 7507
COM UM SIMPLES POSTAL, PODE V. EX. TER TODOS OS MESES EM SUA CASA QUALQUER DESTAS PUBLICAÇÕES

Fig.240 - Anúncio publicitário às revistas de moda francesa, *Votre Beauté* e *La Mode Chic*, onde os preços eram entre 15 escudos e 6 escudos. Referência ao distribuidor das revistas – Editorial, Organizações Lda. In: *Eva*, nº. 932, Setembro de 1949, p. 6.

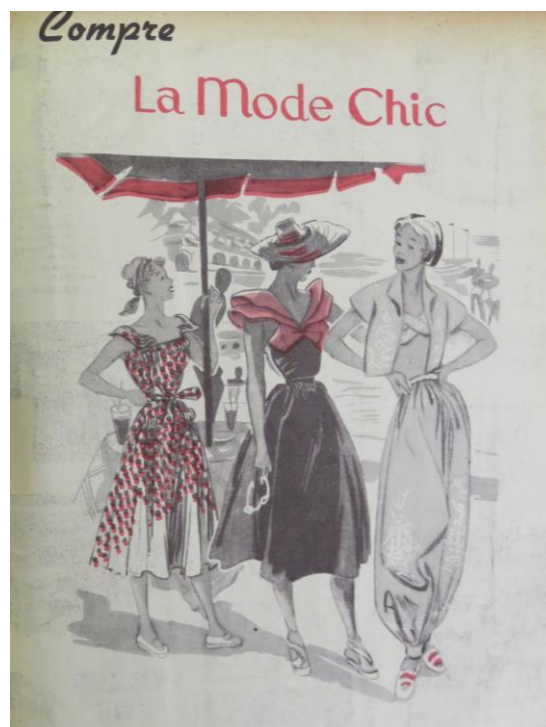


Fig.241 - Anúncio à revista de moda francesa *La Mode Chic*, in: *Eva*, nº. 931, Agosto de 1949, p. 42.



Fig.242 - Anúncio à revista de moda francesa, *La Mode Chic*, in: *Eva*, nº. 935, Dezembro 1949, p. 47.



Fig.243 - Anúncio à revista de moda francesa, *L'Art et la Mode*, in: *Eva*, nº. 935, Dezembro de 1949, p. 40.

Mesmo tendo esta prova da chegada destas revistas de moda a Portugal, que eram distribuídas por uma editora nacional, não conseguimos, contudo, durante o decorrer da nossa investigação realizar um levantamento sobre este material, que consideramos que teria sido uma mais-valia para o desenvolvimento do tema em questão. Até mesmo para compreender que género de moda parisiense reportavam essas revistas às nossas leitoras portuguesas.

O *Album du Figaro* foi a única das três revistas francesas anunciadas nas páginas da revista *Eva*, a que conseguimos ter acesso de forma a conseguir compreender a sua estrutura, o seu grafismo e a forma como abordava a moda. Assim sendo, poderemos ter uma ideia do tipo de artigos que dispunha e das suas ilustrações através deste número o qual tivemos acesso.⁶⁵⁴

Trata-se do número 9, que corresponde ao Inverno de 1946-1947, meses de Abril, Outubro e Dezembro. (fig.244) Localizada na *Rond-Point des Champs-Élysées*, em Paris, verificámos que a revista era distribuída em vários países, um dos quais Portugal. Tinha como chefe de redacção, Louis Ferrand e como director, Jean Selz. Consistia numa revista magnificamente ilustrada e com papel de grande qualidade.



Fig.244 - Capa da revista *Album de La Mode du Figaro*, nº. 9, Inverno de 1946-1947, Abril, Outubro e Dezembro.

⁶⁵⁴ Este número 9 do *Album du Figaro* foi por nós adquirido num alfarrabista *online*.

Esta publicação era constituída por cerca de 165 páginas, entre as quais as primeiras 68 páginas diziam respeito a anúncios de produtos de beleza – perfumes dos grandes costureiros estrangeiros - e acessórios de beleza, dos quais passamos a destacar alguns: “Le Roy Soleil - Schiaparelli”⁶⁵⁵, perfume criado pela costureira Elsa Schiaparelli (fig.245); anúncio a jóias de “Van Cleef & Arpels Joailliers - ...Il est des *Signatures* auxquelles on trient”⁶⁵⁶ (fig.246) e um anúncio dos perfumes do costureiro Worth “Requête, Les Perfumes Worth, Paris”⁶⁵⁷, esta ilustração contava com a assinatura do seu autor, *P. FIX-MASSEAU* (fig.247). Estes são alguns exemplos dos anúncios que enchiam as primeiras 68 páginas desta revista, tão bem ilustrada. Como podemos ver nas figuras abaixo destacadas, trata-se de anúncios cuidadosamente e requintadamente ilustrados. Esta extrema qualidade de anúncios não se verificou com este requinte nos nossos periódicos nacionais, revelando-se mais sóbrios. Talvez possamos destacar a revista *Eva*, no que diz respeito ao cuidado dos anúncios que ali eram publicitados, e até mesmo às ilustrações dos modelos dos vestidos. Como exemplo, na publicação de Natal da revista *Eva*, era tido um cuidado especial com a qualidade das imagens, as ilustrações e até mesmo o próprio papel.



Fig.245 - “Le Roy Soleil – Schiaparelli”, perfume de Schiaparelli, *In: Álbum du Figaro*, nº. 9, Inverno de 1946-1947, p. 3.

⁶⁵⁵ Cf. Anúncio ao perfume “Le Roy Soleil - Schiaparelli” de Elsa Schiaparelli, *in: Álbum de La Mode du Figaro*, nº 9, Inverno de 1946-1947, p. 3.

⁶⁵⁶ Cf. Anúncio a joalharia, “Van Cleef & Arpels Joailliers - ...Il est des *Signatures* auxquelles on trient”, *in: Álbum de La Mode du Figaro*, nº 9, Inverno de 1946-1947, p. 11.

⁶⁵⁷ Cf. Anúncio a perfumes do costureiro Worth, “Requête, Les Perfumes Worth, Paris”, *in: Álbum de La Mode du Figaro*, nº 9, Inverno de 1946-1947, p. 55.



Fig.246 - "Van Cleef & Arpels Joailliers - ...Il est des *Signatures* auxquelles on tient", In: *Album du Figaro*, n°. 9, Inverno de 1946-1947, p. 11.

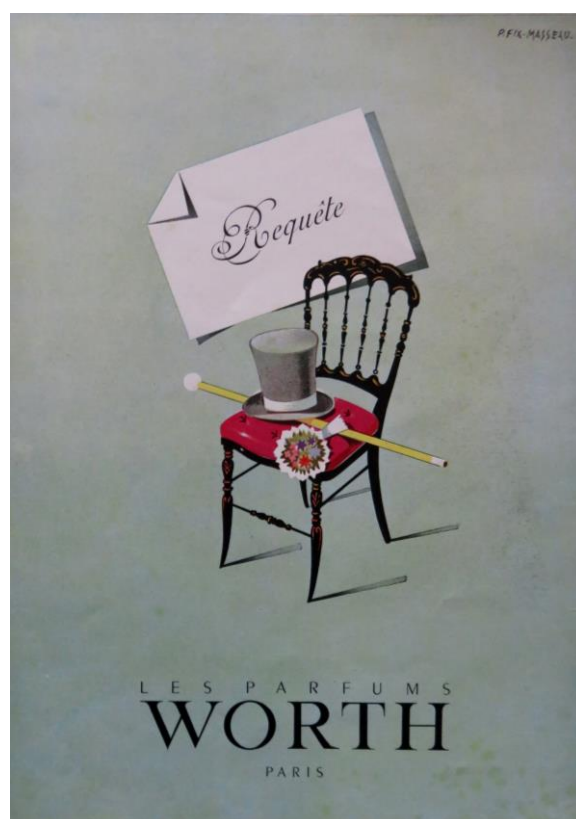


Fig.247 - "Requête, Les Parfums Worth, Paris", In: *Album du Figaro*, n°. 9, Inverno de 1946-1947, p. 55.

O *Álbum du Figaro* para além dos aspectos da Moda e da Beleza feminina também se foca em temas de carácter geral. Destacamos assim, um artigo em particular, publicado neste número específico, sobre os brinquedos com sistemas automáticos, onde explica o mecanismo desses brinquedos, acompanhado de desenhos técnicos dos mecanismos. (fig.248 e 249) O autor, Jean Selz, tem o cuidado de fazer uma síntese histórica da evolução deste tipo de brinquedos.



Fig.248 - “Vie Intime Des Automates”, de Jean Selz, In: *Álbum du Figaro*, nº. 9, Inverno 1946-1947, Abril, Outubro e Dezembro, p. 97.



Fig. 249 – “La Jolie Barbrière et le nègre”, 1860, Colecção de Jacques Damiot. In: *Álbum du Figaro*, nº. 9, Inverno 1946-1947, Abril, Outubro e Dezembro, p. 97.

Mais à frente na revista, encontramos outro artigo igualmente interessante sobre os Primitivos Americanos no século XIX, intitulado *Primitifs Américains du XIX^e*, da autoria de Lo Duca, (fig.250), focando assim, as obras de alguns artistas: Lucy Douglas, *Ler oi David*, 1810; J. Pickett, *Le gué de Coryell*, 1776; Edward Hicks, *Le royaume paisible*, 1810, entre outros.

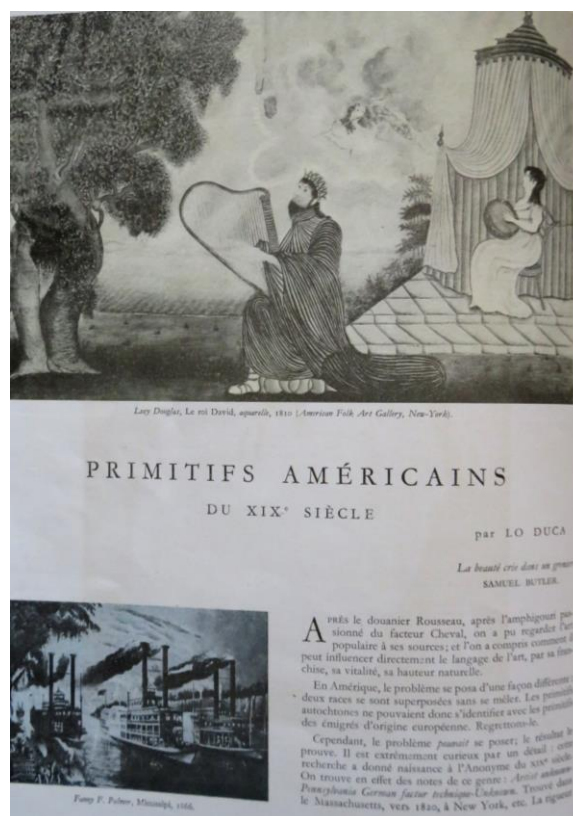


Fig. 250 – “Primitifs Américains du XiX^e Siècle” de Lo Duca, In: *Album du Figaro*, nº. 9, Inverno 1946-1947, Abril, Outubro e Dezembro, p. 126.

A restante revista é cuidadosamente ilustrada com desenhos dos modelos de vestidos dos costureiros estrangeiros, como por exemplo, Lucien Lelong, Balenciaga; Lanvin, Hermès, Jeanne Lafaurie (fig.251); Jean Patou (fig.252), etc. A revista encontra-se repleta destes magníficos desenhos.

Grande parte destes modelos são vestidos para festa, *cocktail* e cerimónia, pois este número referia-se ao Inverno 1946-1947, e tinha como intuito apresentar os modelos para as festividades do fim do ano.



Fig. 251 – Modelos de Lanvin, Hermès, Jeanne Lafaurie. In: *Álbum du Figaro*, nº. 9, Inverno 1946-1947, Abril, Outubro e Dezembro, p. 110.



Fig. 252 – Modelo de Jean Patou. In: *Álbum du Figaro*, nº. 9, Inverno 1946-1947, Abril, Outubro e Dezembro, p. 145.

O sumário desta revista contava com a descrição de todos os desenhadores e fotógrafos que colaboravam com a revista, os quais passamos a citar; Desenhadores: Christian Bérard, Gruau, Pierre Simon, Mourgue, Moral, Mayo, André Barsacq, Dignimont, André Masson, Victoria Nat, Andrée Dagand, Blossac, R. de Lavererie, Firsca, Karsavina, Grove, Harambure e Pierre Pagés. Fotógrafos: Tabard, Meerson, Rosie Rey, Chevalier, Moral, Elshoud, Laniepece, Pierre Boucher, Gjon Mili, Gisèle Freund, Bouchonnet, Keystone, Bernand, United Press, Associated Press, Harlingue, Lipnitzki, Lynx, Lido, Marc Vaux, Kitrosser, Bovis, Kollar, L. Plouvier, A. Bourgin, Brassai, h. Membré, Interpress, Louis Silvestre, A. Harlingue, John Vickers, Agence Photogr. F^{se}, Service cinématographique de L'Air e International News-Photos.⁶⁵⁸

A qualidade distinta deste periódico e a forma como trata o tema da moda através das suas magníficas ilustrações, requer que se proceda a um estudo mais pormenorizado. Até mesmo, de forma a elaborar comparação entre a qualidade dos nossos periódicos e a dos estrangeiros, visto a inspiração recebida através dos periódicos estrangeiros ter sido levado em conta nas nossas publicações, na forma como a moda era divulgada e tratada. Infelizmente, em Portugal não possuímos nas nossas bibliotecas e arquivos estas preciosas fontes bibliográficas.

Outra revista estrangeira, da que tivemos conhecimento ter chegado até ao nosso território, foi a *Vogue* talvez trazida por estrangeiras quando se instalaram em Lisboa durante a Segunda Guerra Mundial, ou até mesmo por algumas portuguesas que na época viajavam e traziam consigo esta revista, contudo, não possuímos evidências sobre esta afirmação. Devido a tal facto, não quisemos deixar de fazer, também aqui, referência a esta tão importante publicação periódica.

A *Vogue* foi fundada por Arthur Baldwin Turnure, em 1892, (fig.253) Nesta altura, era uma revista semanal destinada apenas à alta sociedade de Nova Iorque. A primeira editora-chefe foi Josephine Redding, a quem se seguiu, entre 1901 e 1914, Marie Harrison. Foi no entanto o jovem advogado e editor Condé Nast⁶⁵⁹, o primeiro presidente da *Vogue Company*, quem,

⁶⁵⁸ Cf. “Sommaire”, In: *Álbum du Figaro*, nº. 9, Inverno 1946-1947, p. 69.

⁶⁵⁹ Condé Nast Publications é o nome de um dos maiores grupos internacionais de edições de revistas, baseada na cidade de Nova Iorque, com subsidiárias em locais distantes como Sydney, Paris, Milão, entre outros. Fundado em 1909 por Condé Montrose Nast, com a publicação de sua primeira revista, *Vogue*, dedicada à moda, a empresa foi a criadora da estratégia de *marketing*.

após o falecimento de Turnure em 1909, marcou um movimento de viragem na história da revista, ao acrescentar cor, publicidade e artigos sobre a sociedade e sobre a Alta-costura.⁶⁶⁰

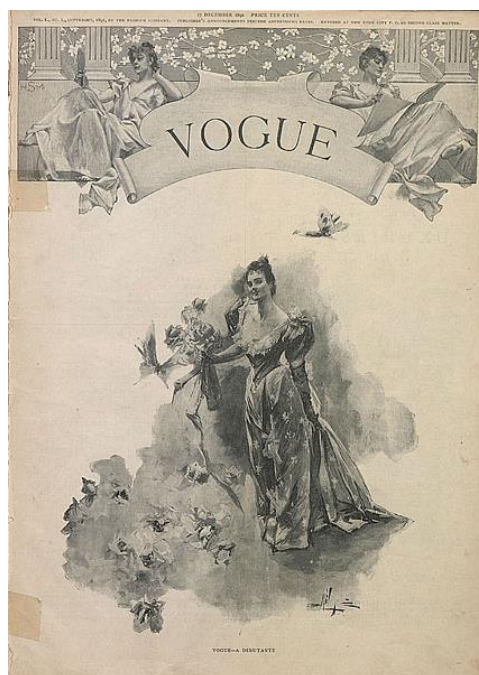


Fig.253 - Capa do primeiro número da revista *Vogue*, 17 de Dezembro de 1892.

Fonte: <https://threadingthroughtime.wordpress.com/2014/12/17/december-17-1892-the-first-issue-of-vogue-magazine/>

Condé Nast converteu a *Vogue* numa publicação quinzenal e lançou, mais tarde, a edição britânica, a francesa e a espanhola.

Apesar dos grandes conflitos que existiram nas duas grandes guerras mundiais, e crises económicas que se instalaram devido a esse facto, todavia, os lucros da revista não diminuíram.⁶⁶¹ Através das várias edições internacionais, a *Vogue* marcou o mundo da moda, a nível global e local.⁶⁶²

Foi em 1915 que nasceu a *Vogue* britânica, com uma capa da autoria de Helen Thurlow e com Elspeth Champcommunal como editora. Cinco anos depois, em 1920, nasce a *Vogue* francesa e, em 1964, a *Vogue* italiana.⁶⁶³ Em Portugal a *Vogue* só começa a ser publicada em 2002.

⁶⁶⁰ Cf. Roberta Colella, *A imagem da mulher nas revistas de Moda: O caso da Vogue – estereótipos e igualdade de género nos media*, relatório de estágio do 2º ciclo em comunicação e jornalismo, 2015, área de Ciências da comunicação, Universidade de Coimbra, p. 8.

⁶⁶¹ Idem, *Ibidem*.

⁶⁶² Idem, *Ibidem*.

⁶⁶³ Idem, *Ibidem*, p. 9.

A *Vogue*, enquanto indústria de moda, tem como função principal a produção de novas imagens, tendências e inovações estilísticas que satisfaçam a imagem de moda e o seu consumidor. A *Vogue* é, ainda hoje uma das principais instituições mundiais que legitimam e caracterizam a moda, tornando o vestuário em produtos simbólicos e de consumo.⁶⁶⁴

Foi nos anos 20 e 30 do século XX que se deu o aumento da publicidade e da presença de produtos de beleza nas revistas. Desde então, as publicações de moda passaram a influenciar o conceito de feminilidade e de género, ligando de forma íntima a aparência física e a moda aos olhos do consumidor. Este facto também se verificou na imprensa de moda em Portugal, que na altura era, sobretudo, a *Modas & Bordados*, que apareceu em 1912, o *ABC*, *Fémina* na década de 20, a *Ilustração* em 1926 e a *Eva* em 1925.

Também foi nas décadas de 20 e 30 do século XX que ocorreram grandes mudanças na fotografia de moda.

Uma das mulheres que mais contribui para revolucionar a imagem das mulheres no mundo do trabalho foi, sem dúvida, Coco Chanel, uma das poucas que deu voz às novas necessidades femininas graças ao seu estilo único e inimitável. Foi precisamente às mulheres independentes que Chanel dedicou as suas colecções, concebendo vestidos elegantes mas ao mesmo tempo confortáveis. O símbolo dessa “nova mulher” – mulher trabalhadora - foi o famoso *tailleur* inspirado directamente no clássico fato masculino, e tão falado neste nosso estudo, devido a ter sido criado pouco tempo antes da Segunda Guerra Mundial de modo a dar mais conforto e ser mais prático para a mulher no seu dia-a-dia, ao mesmo tempo que conferia elegância, perdurando a sua utilização mesmo depois do conflito.

⁶⁶⁴ Idem, *Ibidem*, p. 8.

4.2. As Revistas Nacionais

Na opinião do filósofo Gilles Lipovetsky, foi à imprensa feminina que coube a difusão do “último grito” em matéria de moda, aparecendo as primeiras reproduções de fotografias em 1892, no magazine *La Mode Pratique*. Por sua vez, em 1901, seriam divulgadas as primeiras fotografias de moda feitas em estúdio, no periódico *Les Modes*, fundado nesse mesmo ano. Todavia, e ainda segundo o mesmo autor, foi a partir dos anos 30 que as fotografias dos manequins começaram a ter importância e a causar impacto no mundo da moda.

Exemplos representativos dessa fase inicial dos periódicos em Portugal, são-nos dados por Ivone Leal no seu importante estudo *Um século de periódicos femininos*⁶⁶⁵. Nesta obra é feito um levantamento exaustivo de todos os periódicos femininos publicados em Portugal, desde o início do século XIX até 1926, ano em que se inicia a ditadura militar, ao mesmo tempo que é feita uma análise dos periódicos mais significativos.⁶⁶⁶

Todavia, e ainda segundo a mesma autora, foi a partir dos anos 30 que as fotografias dos manequins começaram a ter importância e a causar impacto no mundo da moda.

Em Portugal, fotógrafos que dedicaram algum do seu trabalho à moda temos alguns, referimo-nos a Mário Novais (1899-1967)⁶⁶⁷ e Horácio Novais (1910-1988)⁶⁶⁸, que fotografou algumas manequins com modelos de costureiras nacionais, assim como também fez a reportagem fotográfica de algumas das “Festas das Costureiras”; António Garcia Nunes (1878-1946), também foi outro fotógrafo que realizou trabalho no âmbito da moda, nomeadamente em desfiles de moda. Infelizmente não conseguimos entrar numa documentação concreta sobre o assunto, apenas temos conhecimento, através das pesquisas realizadas no **Arquivo Nacional da Torre do Tombo** (ANTT), onde se encontra o seu fundo,

⁶⁶⁵ Cf. Maria Ivone Leal, *Um Século de Periódicos Femininos*, Comissão para a Igualdade e para os direitos das Mulheres, Lisboa, 1992.

⁶⁶⁶ Cf. Maria Alice Pinto Guimarães, *Saberes, Modas & Pós-de-Arroz – Modas & Bordados. Vida Feminina (1933-1955)*, Livros Horizonte, Lisboa, 2008, p. 11.

⁶⁶⁷ Mário Novais (1899-1977), fotógrafo português. Nasceu no seio de uma família de fotógrafos com actividade em Lisboa desde o último quartel do século XIX. Ficou ligado à foto-reportagem, fotografia publicitária, comercial e industrial e, de modo particular, à fotografia de obras de arte e arquitectura. Trabalhou com diversos organismos do estado e instituições particulares, tendo sido responsável pela cobertura fotográfica de importantes manifestações culturais em Portugal e no estrangeiro, entre as quais a Exposição do Mundo Português, 1940.

⁶⁶⁸ Horácio Novais (1910-1988), fotógrafo português. Iniciou o seu trabalho nos anos de 1925/1927 com Mário Novais. Até 1931, através de Joshua Benoliel, trabalhou como repórter fotográfico no jornal *O Século*, onde também teve a seu cargo o trabalho de laboratório. A partir de 1931 passou a trabalhar como fotógrafo independente, abrindo um estúdio próprio em Lisboa.

mas que não se encontra estudado e organizado. Por fim, outro fotógrafo que merece ser aqui citado é o Armando Serôdio (1907-1978), onde o seu fundo se encontra também no ANTT, mas de igual forma, também o seu fundo não se encontra devidamente organizado, inventariado e estudado, razão pela qual não o podemos consultar. Desta forma, aproveitamos para sublinhar que seria de extremo interesse que estes dois fundos fossem estudados, pois são pertinentes para a evolução da história da fotografia em Portugal, nomeadamente no domínio da moda.

Segundo outro autor, Paulo Guinote, na sua obra com extremo interesse, *Quotidiano no Feminino 1900-1940*,⁶⁶⁹ podemos verificar que nos primeiros anos do século XX, em Portugal, as revistas e jornais incluíam o que apresentavam como sendo os últimos modelos de Paris.

Só a partir de 1912, com a edição de *Modas & Bordados*, é que começaram a surgir em Portugal revistas de Moda, produzidas, exclusivamente, para esse fim. As revistas *Ilustração Portuguesa* e *ABC*, que eram as de referência até então, apresentavam as suas secções femininas em forma de consultórios, dúvidas que as leitoras colocavam e “confidências” respondidas com conselhos de cremes, maquilhagem, conselhos de modas e receitas para donas de casa.

Mais tarde, o aparecimento da revista *Eva*, em 1925, veio fornecer à mulher portuguesa informações sobre a sua maneira de estar na sociedade, e acima de tudo, dando a conhecer a moda que era usual em Paris e a influência que teve em Portugal, tratando assim, de uma publicação dedicada à mulher portuguesa. No artigo promocional à revista *Eva* realizado pelo *Diário de Notícias*, manifestava que esta revista pretendia ser “um guia seguro em assuntos de arte e elegância” e, “além dum passatempo agradável, uma pequena enciclopédia de conhecimentos práticos e de noções de arte, tendentes a encher de beleza e conforto o lar moderno”⁶⁷⁰, fornecendo modelos, ideias, prestando conselhos, para que os melhoramentos e as transformações ficassem ao alcance de todos e se fizessem de forma racional e económica.⁶⁷¹ Com uma vincada tendência formativa de modo a garantir o interesse e cuidado com que cada secção da revista será tratada. Entende-se também que esta publicação visava adaptar-se a todas as senhoras mantendo-as informadas através de pequenos passatempos e uma pequena enciclopédia de conhecimentos práticos e de noções de artes e tendências.

⁶⁶⁹ Paulo Guinote, *Quotidiano no Feminino, 1900-1940*, Departamento do património Cultural, Lisboa, 2001.

⁶⁷⁰ Cf. In: *Diário de Notícias*, 31 de Março de 1925, p. 1.

⁶⁷¹ Cf. In: *Diário de Notícias*, 7 de Abril de 1925, p. 1.

Também era propósito da *Eva* ir-se adaptando às conjunturas sociais nacionais e dos países estrangeiros devido ao facto de se tornar numa intermediária no que diz respeito à moda em Paris.

Os anos 40 em Portugal marcaram o esplendor do Estado Novo, sempre muito alerta com a imprensa, devido à sua máquina de censura e muito castrador das liberdades femininas, retirando-lhes acção na esfera pública.

Na Europa nos primeiros anos da década de 40, a moda deixou de ser notícia de primeira página de jornal, e em Portugal a situação foi semelhante, concedendo lugar às notícias relacionadas com a guerra, passando durante esse período, os periódicos femininos a publicar as mudanças e as influências que a guerra havia determinado para a moda e para a estética, bem como, a dar maior importância aos modelos que tivessem sido confeccionados por casas e *ateliers* de costura portuguesas, publicando-os ao lado da moda internacional.⁶⁷²

Tornou-se também facto frequente, a publicação nos periódicos femininos, de desenhos e ilustrações de *toilettes* de costureiros portugueses. Essa postura, foi principalmente adoptada pela revista *Eva* que, para além dos desenhos e fotos de modelos, passou a publicar também acessórios da Alta-costura lisboeta. Nas suas páginas passou a ser comum ver desenhos de *toilettes*, entre outros costureiros, como de Amélia de Moraes, Bobone, Beatriz Chagas e Madame Valle.

Devemos ainda destacar que, em Portugal, por vezes as colecções dos costureiros nacionais eram apresentadas em data posterior em relação às apresentações das colecções dos costureiros parisienses. Este facto, devia-se à questão das nossas costureiras irem a Paris assistir aos desfiles dos costureiros parisienses de modo a poderem apresentar posteriormente as suas colecções, com modelos inspirados nas *toilettes* dos prestigiados criadores.

Os quadros em anexo 5 e 6 dizem respeito aos periódicos aqui tratados, os quais também tiveram importância para o desenvolvimento do nosso estudo. (ver anexos 5 e 6)

O primeiro quadro que nos aparece, *Periódicos estudados relacionados com Moda*, refere-se apenas aos periódicos que se dedicam ao assunto da moda, vestuário ou até mesmo às questões relacionadas com a mulher e a dona de casa.

⁶⁷² Cf. Valter Carlos Cardim, *A Moda em Portugal 1914-1959*, Edições IADE, Lisboa, 2013, p. 157.

O segundo quadro, *Periódicos de carácter geral mas que faziam referência à Moda*, diz respeito aos periódicos que tratam os assuntos da sociedade portuguesa, do quotidiano do nosso país.

Estes quadros têm como propósito, mostrar de uma forma sintética e objectiva a forma como era tratado o assunto da moda e do vestuário feminino em Portugal. Assim sendo, procuramos identificar nos quadros os artigos relacionados com a temática em estudo, através dos seus títulos e autores, não esquecendo de referir também o tipo de imagens que ilustravam os textos.

4.2.1. MODAS & BORDADOS - VIDA FEMININA (1912 – 1977)

O periódico *Modas & Bordados. Vida Feminina*⁶⁷² nasceu com a I República em 1912 e conseguiu resistir durante o Estado Novo à pesada máquina da censura e a outras acções de intimidação política, tais como as demissões compulsivas das suas directoras. Esta circunstância é bem representativa do valor cultural e informativo da imprensa feminina e da importância que esta teve na renovação das mentalidades.⁶⁷³

Modas & Bordados. Vida Feminina era um magazine feminino, começando por ser suplemento semanal do jornal *O Século*, cuja publicação se estendeu, sem interrupção, por 64 anos, até 1977. Com periodicidade semanal, contou com Maria Lamas como directora em 1930, e em 1947 foi a vez de Etelvina Lopes de Almeida a suceder na direcção da revista, até 1962, tendo procurar manter a linha de Maria Lamas, mas de forma a modernizar o nível da publicação.

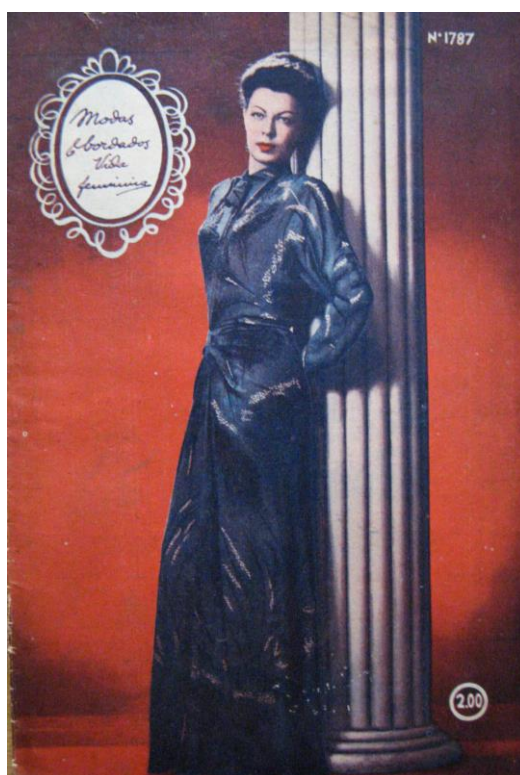


Fig.254 - Capa da revista *Modas & Bordados. Vida Feminina*, nº. 1787, 8 de maio de 1946, como Maria Lamas como directora.

⁶⁷² Entre 1912 e 1938 o título é *Modas & Bordados*, publicado como suplemento do jornal *O Século*. A partir de então, transforma-se numa revista autónoma já como nome de *Modas & Bordados. Vida Feminina*. Em 1975, a revista sofre uma reformulação e passa a ser publicada sob o título *Mulher. Modas e Bordados*. Entre 1977 e 1987 é apenas publicada uma brochura anual para que a revista não perdesse os direitos sobre o título.

⁶⁷³ Cf. Maria Alice Pinto Guimarães, *Saberes, Modas & Pós-de-Arroz – Modas & Bordados. Vida Feminina (1933-1955)*, Livros Horizonte, Lisboa, 2008, p. 7.



Fig.255 - Capa da revista *Modas & Bordados. Vida Feminina*, nº. 2116, 27 de Agosto de 1952 – Representa, Matilde Seara Ascensão, vencedora do primeiro prémio de Casaco na “Festa das Costureiras”.

O jornal *O Século* anunciou a 7 de Fevereiro de 1912, com relevo, a publicação desta revista: “É de hoje a oito dias que sairá o primeiro número do novo *Suplemento de O Século Modas & Bordados*, inteiramente dedicado às senhoras portuguesas e em condições novas, por completo, em Portugal. Nunca entre nós supôs alguém que seria possível publicar um jornal de modas, do mesmo tamanho e ao mesmo preço dos que publicam já em Espanha, mas em França”.⁶⁷⁴

O anúncio prolonga-se mencionando: “O suplemento era ansiosamente esperado por todas as mulheres portuguesas; todas elas intimamente o desejavam, pois não tinham em Portugal, um único jornal do mesmo género e feito só para elas e a elas dedicado. [...]”.⁶⁷⁵

Quando se publicitam as linhas mestras no primeiro número do *Modas & Bordados. Vida Feminina*, afirma-se que este periódico iria preencher um espaço vazio, no âmbito das publicações portuguesas femininas da época, pois até à data esta foi provavelmente a revista que trouxe informações mais directas para a mulher, enquanto dona de casa e mulher na sociedade.

⁶⁷⁴ Cf. In: Jornal *O Século*, 7 de Fevereiro de 1912, s/p.

⁶⁷⁵ Idem, *Ibidem*.

Modas & Bordados, no seu início dirigia-se a uma elite feminina, tendo como intuito dar conselhos sobre moda e beleza às mulheres. Fornecia-lhes também conselhos de culinária e boas-maneiras. Por esse motivo, dedicou sempre um espaço à troca de correspondência com as suas leitoras, de forma a esclarecer dúvidas que estas poderiam ter nos diversos temas sobre os quais a revista se debruçava.

A revista apresentava uma nova faceta feminina: uma mulher elegante, educada e muito segura de si, ainda que pouco vanguardista e muito apegada aos costumes e às boas maneiras tradicionais. Foi um sucesso entre as mulheres da alta sociedade portuguesa, mantendo-se actualizadas sobre as mais recentes novidades da moda europeia e norte-americana.

Apesar de se tratar de uma revista especializada, não deixou, contudo, de ser generalista nos temas que abordou e nas secções que propunha. De acordo com as informações recolhidas num dos sumários da revista, esta continha quatro secções: *A Moda*; *Literatura*; *Trabalhos Diversos* e uma última, genericamente, denominada de *Diversas Secções*.

Assim, e no que diz respeito à secção de *Modas*, aquela que é mais profusamente ilustrada, por fotografias, croquis ou desenhos, encontra-se, regra geral, nas páginas centrais da revista, podendo ainda surgir, logo no primeiro espaço útil. Aqui, os artigos são de pequena dimensão e os títulos, que podem variar de número para número, vão desde “o que se usa”, “em voga”, “a elegância dos mais pequeninos” entre outros, nunca se afastando da temática principal. Raramente os artigos são assinados e, quando o são, aparecem sob pseudónimo indicativo de um nome francês.

A revista tinha sempre um cuidado com os pormenores, os acessórios, dando sugestões de como as leitoras poderiam ser elas próprias e executar esses pequenos detalhes. “[...] Referindo “um detalhe inteligentemente aplicado pode transformar uma toilette – contando que seja realizado com perfeição [...]”⁶⁷⁶. Como se pode verificar na figura seguinte. Dando exemplos com croquis, sugerindo que o mesmo vestido poderia ser usado mais do que uma vez, mas parecer sempre diferente, devido aos detalhes que se lhe dê, “imagem um vestido simples [...] em crepe de lã ou seda escura sem qualquer espécie de ornamentação de preferência, mas de corte perfeito. A primeira transformação pode obter-se no decote [...]”⁶⁷⁷, o artigo continua, fazendo de seguida a ponte para os croquis que se apresentam na ilustração.

⁶⁷⁶ Cf. “Os novos detalhes que constituem a moda”, *In: Modas & Bordados*, nº. 1837, Abril 1947, pp. 7-16.

⁶⁷⁷ Idem, *Ibidem*.

Neste artigo dão sugestão de cinco diferentes tipos de detalhes para o mesmo vestido. A base é sempre o mesmo vestido. Este tipo de artigos era muito comum na *Modas & Bordados*.



Fig.256 - “Os novos detalhes que constituem a moda”, autora: Rachel Gaynian, In: *Modas & Bordados*, nº. 1837, Abril 1947, p. 7.

Na figura abaixo, podemos verificar a sugestão onde um tipo de aplicação pode ser usada de diversas formas em diversas *toilettes* de modo a tornar essa *toilette* ou mesmo o acessório no caso dos chapéus, em originais. O artigo refere que a aplicação de flores a decorar o chapéu pode ser usada em diversos tipos, como em palha, veludo ou em renda. Quanto aos vestidos estes também podem ser em linho, um vestido de tarde ou um vestido de jantar poderá usar uma aplicação de flor. “Vestido de linho com decote subido e saia franzida. Grandes flores bordadas com linha grossa, guarnecem a frente do corpo e da saia. Vestido de tarde em seda branca com corpo liso até às ancas e saia plissada. Um virado da mesma seda, marca a junção do corpo à saia, uma flor de seda vermelha aplicada sobre o lado esquerdo. Vestido de jantar, em seda preta cortado em quimono. O vestido é justo e tem sobre o lado esquerdo um pano plissado em leque, que remata com uma flor bordada a vidrilhos, contas e fio dourado. Estas flores repetem-se no decote e nos ombros”⁶⁷⁸.

⁶⁷⁸ Cf. “Uma aplicação com três interpretações”. In: *Modas & Bordados*, nº. 1853, Agosto de 1947, s/p.



Fig.257 - “Chapéus” e “Uma aplicação com três interpretações”, In: *Modas & Bordados*, nº. 1853, Agosto de 1947, s/p.



Fig.258 - Modelos dos vestidos descritos anteriormente. Vestido de dia, vestido de tarde e vestido de jantar. In: *Modas & Bordados*, nº. 1853, Agosto de 1947, s/p.

A secção “Carta de Paris”, escrita por Suzanne Foy, ou “Carta de Londres”, redigida por Mary, eram espaços que tinham como privilégio dar às leitoras portuguesas oportunidade de tomarem conhecimento não só da moda mas também de aspectos de ordem cultural específicos dos países de onde eram provenientes.



O artigo anterior da cronista Rose Kallmeyr, apresenta vários modelos de *toilettes* parisienses. A autora referencia um modelo de Lucien Lelong “executado em *faille* cor de cobre. O tecido é empregado, liso no corpo em forma de sweater, e em panos plissados na saia, formando um grande *pouf* nas costas. [...] O mesmo modelo interpretado em lã azul-marinho, verde-cinza ou rosa-mataborão, fica um vestido de desporto principalmente se substituirmos o cinto atado atrás por um cinto de cabedal com fivela”⁶⁷⁹.

Os restantes modelos são apresentados em fotografias, de que desconhecemos os autores, de vestidos de costureiros parisienses, os quais também desconhecemos. Esta crónica trata-se apenas de uma crónica ilustrativa, de modo a dar a conhecer às leitoras alguns modelos que se usavam na capital da moda.



Fig.261 - Croqui do vestido Lucien Lelong descrito pela cronista Rose Kallmeyr. In: *Modas & Bordados*, nº. 1869, Dezembro de 1947, s/p.

⁶⁷⁹ Cf. In: *Modas & Bordados*, nº. 1869, Dezembro de 1947, s/p.

É, contudo com Maria Lamas na direcção, que *Modas & Bordados* atinge o seu esplendor. Maria Lamas assume a direcção a 29 de Maio de 1930 e, pouco depois, acrescenta um subtítulo que passa, assim, a chamar-se *Modas & Bordados. Vida Feminina*. Era o primeiro sinal de mudança.

Um dos seus maiores projectos dentro da revista foi a criação em 1935, do suplemento juvenil *Joaninha*. À rubrica “O Correio de Joaninha” chegavam milhares de cartas com dúvidas de jovens mulheres. Respondia-lhes a *Tia Filomena* que era, como não poderia deixar de ser, Maria Lamas. Entre essa figura conselheira e as leitoras que lhe escreviam expondo episódios das suas vidas criou-se uma enorme cumplicidade.

Com a entrada na década de 50, *Modas & Bordados. Vida Feminina* apresenta algumas alterações ao nível da publicidade. A quase exclusividade de anúncios dedicados à beleza e à moda dá lugar à publicitação de novos produtos, alguns dos quais tradicionalmente considerados pouco femininos.

A publicidade de um automóvel numa revista feminina reflectia uma moda que crescia entre as mulheres europeias: a condução.

O 25 de Abril encontrou ecos na *Modas & Bordados – Vida Feminina*, que de imediato nomeou Maria Lamas como sua directora honorária, mudando novamente o título da publicação que pouco depois passou a ostentar no cabeçalho: *Mulher. Modas & Bordados*. Esta mudança não foi apenas formal, pois reflectiu-se numa reorganização interna e na linha editorial. Passou então a integrar a *Empresa Pública dos Jornais Século e Popular*.

Para esta crescente consciencialização da mulher contribuiu o surgimento de uma imprensa periódica especializada nas temáticas femininas. O acesso ao espaço da opinião pública abria-se pela primeira vez á mulher, através da imprensa.

A revista *Modas & Bordados* permitia-nos conhecer o quotidiano das mulheres portuguesas, em vários grupos sociais. Por exemplo, é-nos dado a saber como se vestiam as mulheres de estatutos mais elevados assim como as mulheres da classe menos abastadas, a estas a revista fornecida com alguma periodicidade ideias e sugestões de como reaproveitar indumentária antiga e que por vezes já não usada, transformando-a em vestidos e *toilettes* que ficariam na moda com apenas pequenos ajustes e modificações. Estas sugestões também eram aplicadas aos acessórios, na sua maioria no que dizia respeito aos chapéus.

Também era apresentado com alguma regularidade sugestões de modelos de *toilettes* a serem usadas em várias horas do dia, como na praia, na tarde e na noite, e também para determinadas ocasiões, como jantares ou festas.

Em 1950, a revista publica um artigo “Paralelos da Moda”, onde apresenta quatro modelos distintos para serem usados em diferentes horas do dia e ocasiões. O artigo faz-se acompanhar de quatro fotografias exibindo cada um desses modelos e também um croqui para cada ocasião. Para a praia queria-se uma blusa em turco e saia em enviesada e franzida, com quatro costuras de lado e forma à frente um macho solto. Bolsos sobre as ancas e cinto em cabedal.⁶⁸⁰ (fig.262)



Fig.262 - “Paralelos da Moda” – Apresentação de vários vestidos para várias horas do dia e ocasiões. Vestido de Praia, vestido de noite, vestido de tarde e vestido de passeio. In: *Modas & Bordados*, n°. 2009, Agosto de 1950, s/p.

O artigo que se segue de 1950 anunciava que os costureiros parisienses tinham decretado como moda para esse ano, o uso de tecidos estampados e transparentes, além de uma linha mais sóbria nas *toilettes* quer sejam práticas quer sejam de cerimónia. Desta forma, o artigo ilustra alguns exemplos de vestidos criados pelos costureiros da capital da moda.

⁶⁸⁰ Cf. “Paralelos da Moda”, In: *Modas & Bordados*, n°. 2009, Agosto de 1950, s/p.



Fig.263 - “Paris anuncia”. In: *Modas & Bordados*, nº. 1998, Maio de 1950, s/p.



Fig.264 - “A Moda em Paris”, In: *Modas & Bordados*, nº. 1981, Janeiro de 1950, s/p.

Em 1955, apresenta-se um artigo sobre a linha A de Christian Dior, para a Primavera-Verão de 1955 (fig.265). Onde a silhueta para essa Primavera “[...] simbolizava perfeitamente a

letra A”⁶⁸¹. A cintura é um dos pontos essenciais para a moda da Primavera de 1955, os ombros continuam naturais, por sua vez as mangas, são em geral curtas, por vezes até não existem. Quanto ao *tailleur*, para esta estação, alarga-se chegando ao ponto de se tornar paletó. O vestido de noite continua curto, decorado com os mais ricos bordados nos mais belos e requintados tecidos.

Os tecidos que predominavam eram os de lã e de seda, cuja leveza e bom cair eram incomparáveis para a Primavera.

Quanto aos chapéus, esses apresentam-se em dois tipos: um em “*croché* mais ou menos metido na cabeça, colocado bem a direito ou inclinado para o rosto”⁶⁸². O outro é “em forma A descobrindo a cabeça por vezes até ao cimo, para vir obliquamente apoiar-se sobre a têmpora, a sobrancelha ou mesmo a face”⁶⁸³. As cores dos chapéus desejavam-se os mais naturais possíveis como o *shantung* e os castanhos-claros.



Fig.265 - “Linha A - Primavera-Verão 1955 de Christian Dior”. In: *Modas & Bordados*, nº. 2252, Abril de 1955, s/p.

⁶⁸¹ Cf. “Linha A - Primavera-Verão 1955 de Christian Dior”. In: *Modas & Bordados*, nº. 2252, Abril de 1955, s/p.

⁶⁸² Idem, *Ibidem*.

⁶⁸³ Idem, *Ibidem*.

Em 1955, a *Modas & Bordados* apresenta uma passagem de modelos que decorreu no Pinhal de Bandeirantes, na praia das Maças onde desfilaram modelos confeccionados inteiramente em malha. A notícia adianta que este evento teve um ponto alto, “[...] a nota mais interessante dessa tarde foi sem dúvida o facto da cançonista Maria de Lourdes Resende ter acedido a passar uma linha de toilette de noite também toda confeccionada em malha de algodão, em branco, rosa e prata [...]”⁶⁸⁴. (fig. 266 e 267)



Fig.266 - “Um Chá elegante e uma não menos elegante Passagem de Modelos”. In: *Modas & Bordados*, nº. 2273, Agosto de 1955, p. 6.



Fig.267 - Capa apresenta Maria de Lurdes Resende apresentando um elegante vestido de noite, em malha de algodão nas cores branco, rosa e prata. Chá elegante de passagem de modelos, que decorreu no pinhal dos Bandeirantes na Praia das Maças. In: *Modas & Bordados*, nº. 2273, Agosto de 1955.

⁶⁸⁴ Cf. “Um Chá elegante e uma não menos elegante Passagem de Modelos”. In: *Modas & Bordados*, nº. 2273, Agosto de 1955, p. 6.

4.2.2. EVA (1925 – 1989)

A revista *Eva* publicada pela primeira vez a 25 de Abril de 1925 (fig.268) atravessou, ainda, a I República, a Ditadura Militar, o Estado Novo e a Revolução de Abril, conseguindo permanecer entre os meios de comunicação social durante 64 anos. Teve como directoras Helena de Aragão e anos mais tarde, Carolina Homem Christo.



Fig.268 - Capa do primeiro número da revista *Eva*, publicada a 25 de Abril de 1925.

Visava aconselhar, guiar, ensinar e recrear, esclarecendo que, procurou sempre contribuir para o enriquecimento cultural das leitoras com literatura, poesia, música, teatro, moda, bordados e arte aplicada, moldes para vestidos, mundanismo, *sport*, lições práticas de caligrafia moderna, corte de roupas brancas, conselhos às mães, etiqueta, beleza, consultas de astrologia, de grafologia e de onomatologia havendo ainda, uma secção de correspondência destinada à troca de impressões, bem como outras, sobre assuntos de interesse geral.⁶⁸⁵

A revista contou, inclusivamente, com uma correspondente em Paris, que se encarregava de esclarecer as leitoras de tudo o que surgisse de novo na grande capital da moda.

Esta revista dirigia-se à alta sociedade portuguesa, e chegámos a esta conclusão através da qualidade das ilustrações que a revista representava. Em 1941 surgem na *Eva* desenhos de moda com a misteriosa assinatura Janine. Tinham o olhar de estilista profissional e o seu

⁶⁸⁵ Tânia Vanessa Araújo Gomes, *Uma revista Feminina em tempo de guerra: O caso da Eva: 1939-1945*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2011, p. 8.

traço, coleante e precioso, substitui o traço simplista do figurinista anterior da revista, Júlio Torres. Janine, ilustra os modelos das casas de moda lisboetas e dos famosos de Paris, como Dior, Griffe, Patou e Balmain, em aguadas bicolores, com o preto do lápis ou da tinta-da-china sempre presente, rasgando ousadas composições em páginas e planos inteiros da revista. Janine era pseudónima de Guida Ottolini (1915-1992), ilustradora da terceira geração de uma extraordinária família de artistas, os Roque Gameiro. Filha de Raquel, neta de Alfredo, discípula dos dois, desenhou freneticamente em revistas, livros e jornais infantis ao longo de mais três décadas. Podemos apreciar as suas glamorosas *toilettes* femininas nas páginas da *Eva* até 1953, quando são substituídas gradualmente por editoriais de moda. (fig.269)



Fig.269 - Ilustração da autoria de Janine – Modelos de *toilettes* dos costureiros: Alice Carne, Renée Pattan, Bruyée, Jacques Griffe e Jacques Heim. In: *Eva*, nº. 925 Fevereiro de 1949, pp. 36-37.

Além de artigos esporádicos, como por exemplo sobre o Chiado, artigo publicado em Agosto de 1941, intitulado *O Chiado espelho fiel da cidade, e que os nossos olhos se recusam a ver...*, onde relata o Chiado como sendo o espelho da elegância e da mulher, nas várias horas do dia, a revista integrava rubricas que se mantiveram, ao longo dos números. Em relação à temática de moda, inclui-se a secção assinada por Line Coline, “Através da Moda de Paris” e “A Moda de Paris”. Também Constance D’ Hiégny contribuiu com diversos artigos relacionados com moda, nomeadamente, “Silhueta da Moda”, publicado na *Eva* de Abril de 1946.

Este artigo tinha como subtítulo “Crónica de modas especial para a *Eva*”. Abordou essencialmente a moda do pós-guerra, “[...] todavia está em moda a cintura ultra-delgada

[...]”⁶⁸⁶. A autora descreve neste artigo a moda que se praticava em Paris e o voltar das colecções dos grandes costureiros.

A grande iniciativa da revista *Eva*, que marca o pós-guerra, é a viagem de Carolina Homem Christo a França; jornalista e directora da revista, foi a primeira jornalista portuguesa a pisar o solo francês desde o início do conflito. Na época, o acesso a França não era fácil e, por isso, a viagem com o mundo num estado, ainda, caótico representa um esforço extraordinário, que só o desejo de manter a *Eva*, sempre em primeiro plano justificava.⁶⁸⁷ Todo o cenário vivido pela directora na dita viagem foi narrado numa reportagem publicada durante vários números.



Fig.270 - Capa da revista *Eva*, Março de 1955 – com grande reportagem do casamento da Princesa Maria Pia.

⁶⁸⁶ Cf. “Silhueta da Moda – Crónica de modas especial para a *Eva*”, In: *Eva*, Abril de 1946, p. 36.

⁶⁸⁷ Cf. In: *Eva*, Setembro de 1945, p. 17.

4.2.3 VESTIR (1939-1977)

Revista destinada à alfaiataria, especificamente à moda masculina, contudo durante o nosso estudo, detectámos no seu interior também a presença da moda feminina, nomeadamente, no que dizia respeito aos *tailleurs*, daí considerarmos pertinente a necessidade de uma abordagem mais profunda a este periódico, visto a moda feminina também ela ter sido abordada por este periódico.

Vestir, foi fundada em Setembro de 1939, fruto da Academia de Corte Maguidal, por sua vez, fundada em 1934, por Miguel Guilherme de Almeida e António Mendes Baptista, e tinha como director Manuel Ferreira Borges.⁶⁸⁸

No seu primeiro número, a revista apresenta como objectivo o que pretendia transmitir aos seus leitores, propondo, assim, “divulgar os conhecimentos indispensáveis aqueles que queiram progredir. Assim, *Vestir* inserirá, além de figurinos e padrões dos tecidos em voga, conselhos sobre manufactura, emendas, etc. e em todos os números terá pelo menos um traçado e suas indicações de corte para homem, ou de género alfaiate para senhora. Deste modo *Vestir* propõe-se suprir a falta confrangedora que reclamava há muito o aparecimento duma revista, e, a Academia de Corte Sistema Maguidal, publicando *Vestir*, apenas cumpre um dever”.⁶⁸⁹ Esta última afirmação no editorial da revista, referia-se à questão da necessidade de haver uma publicação dedicada especificamente à alfaiataria, matéria que até então ainda não tinha sido muito explorada.

É ainda de realçar que o periódico *Vestir* elucidava também os seus leitores e, principalmente os alfaiates e costureiros, sobre diversos assuntos, entre os quais citamos: “a função do figurino e o alfaiate”; “o classicismo na arte de vestir”; “a função de alfaiate na moda, no figurino e na arte”; “a moda e a elegância; como ver o figurino”; “a necessidade do figurino; o perigo dos fatos usados”; “o traje através das obras de arte”; “a evolução do vestuário na moda e na técnica”; “o poder dos trapos sobre o espírito feminino”; “a elegância masculina como filosofia da cultura humana”; “o valor social da moda”; “os alfaiates em face da evolução da moda e da técnica”; “o estilo e a moda no sentido estético”; “a moda como manifestação de civilidade”; “a arte de bem vestir”.⁶⁹⁰

⁶⁸⁸ Cf. <http://www.filorbis.pt/educar/ALFAIT.htm>, consultado a Setembro 2016.

⁶⁸⁹ Cf. “Editorial”, In: *Vestir*, nº 1, 1939, p. 3.

⁶⁹⁰ Cf. Valter Carlos Cardim, *A Moda em Portugal, 1914-1959*, Edições IADE, s.l., 2013, p. 283-284.

A nossa atenção é captada quando no segundo número desta revista, nos deparamos com um artigo intitulado Moda Feminina, o qual transmite uma chamada de atenção para a moda feminina: “As vestes femininas, mais variadas de modelos e cores do que as do homem, tendem pouco a pouco a tornar-se mais práticas, de harmonia com o modo de vida da mulher moderna”.⁶⁹¹ O artigo continua referindo que a mulher sentiu a necessidade de simplificar o seu vestuário, no momento em que começou a ocupar funções que até aquela altura eram apenas desempenhadas pelo homem, daí que o vestuário foi ficando mais simples para que não exigisse a necessidade de demasiado tempo para se vestir. “De facto, o género alfaiate para senhora, está muito em voga e tudo indica que cada vez se deve generalizar mais, não só nas ocupações onde a mulher acompanha o homem, como nos passeios, *sport*, etc.”.⁶⁹² O artigo termina chamando a atenção para os alfaiates, que estes têm de começar a estar sensibilizados para esta área da alfaiataria, não apenas para os homens, mas também para as mulheres: “Esta é uma verdade da qual uma parte dos alfaiates já se apercebeu, certamente, tendo procurado enriquecer e valorizar os seus conhecimentos técnicos, nesta modalidade quase nascente na nossa indústria”.⁶⁹³ (fig.271)



Fig.271 - Dois modelos de casacos da colecção de Inverno 1939-1940, “Moda Feminina”, In: *Vestir*, nº. 2, Outubro/Novembro de 1939, p. 25.

⁶⁹¹ Cf. “Moda Feminina”, In: *Vestir*, nº 2, Outubro/Novembro de 1939, p. 24.

⁶⁹² Idem, *Ibidem*.

⁶⁹³ Idem, *Ibidem*.

No periódico *Vestir* de 1940, verificámos a presença de vários modelos de *tailleurs* sugeridos para senhoras. Este tipo de indumentária encontrava-se em voga na época, e fez com que toda a mulher desejasse ter no seu guarda-roupa um *tailleur*.⁶⁹⁴ Esta razão prendia-se também com o facto de se tratar de uma peça de vestuário prática, tendo ainda a particularidade de poder ser usada em todas as ocasiões, passeio, desporto, manhã e tarde. Ficando assim presente na indumentária feminina, mesmo nos dias de hoje, tornando-se, uma peça de vestuário feminino indispensável para qualquer mulher. Como podemos observar nas figuras que se seguem.



Fig.272 - Modelo de vestuário feminino – *tailleur*, publicado no primeiro número da revista. In: *Vestir*, nº 1, Setembro 1939, s/p.



Fig.273 - “Para vós senhoras” - Modelos de *tailleurs* de Junho de 1940. In: *Vestir*, nº. 10, Junho de 1940, pp. 146-147.

⁶⁹⁴ Cf. “Tailleurs Femininos”, In: *Vestir*, nº 13, Novembro de 1940, p. 11.

Desta forma, consideramos razoável a chamada de atenção para a figura 274, que descreve todas as indicações para o traçado de execução de um casaco de senhora.

"SISTEMA MAGUIDAL"

CASACO DE SENHORA

MEDIDAS

Comprimento até à cinta	39	Comprimento de manga	54
" " total	60	Grossura de peito	40
Avanço de cava	26	" " busto	45
Largura de espádua	17	" " cinta	54
Grossura de quadra	49		

A medida de grossura de peito—escala—é tirada à parte de cima dos seios e a de busto, é mesmo sobre a maior saliência dos seios.

INDICAÇÕES DO TRAÇADO

De **H** a **O** a medida de comprimento de cinta mais 2 cms. e de **H** a **P** a medida do comprimento total mais 2 cms.

De **H** a **a** metade do peito, **b** fica ao meio.

De **a** a **K** a medida de espádua mais 1. cm e a **L** a medida do avanço de cava mais 3 cms.

De **K** ao ponto que fica entre **Z** e **Y** a medida de peito menos a da espádua e de **K** a **V** a medida do busto menos a da espádua.

Em **V** avança 8 cms. para a frente e traça-se uma vertical para **A**.

De **N** para **U** $\frac{3}{2}$ da medida de grossura de cinta marca-se o ponto **T** ao centro de

U e da vertical **V** e de **T** para **S** 8 cms.

De **O** para **W** 3 cms. e de **W** para **M** 7 cms.

De **H** a **G** $\frac{1}{8}$ de **E** a **D** $\frac{1}{8}$.

De **A** a **B** $\frac{1}{2}$ menos 1 cm. e de **D** a **C** 2 e meio centímetros.

Em **H** desde 2 cms. para formar o decote O ponto **J** fica $\frac{1}{8}$ abaixo do ponto **F**. A partir de **J** e na direcção **K** mede-se $\frac{1}{2}$ para demarcar a profundura da cava. Marca-se **Z** ao meio **L** e de **V**.

De **C** a **I** o mesmo que de **G** a **J** menos 1 centímetro.

De **Q** a **R** 3 a 4 cms. e no restante seguir as indicações da figura.

A Secção **TECNOLOGIA** (indicação de manufactura, com fotografias, alterações e emendas) iniciamo-la no próximo número.

Fig,274 - Indicações de procedimento para a confecção de um casaco de senhora, onde determina todas as indicações do traçado. Um dos ensinamentos que a revista tinha como objectivo e que foi apresentado logo desde o início. In: *Vestir*, nº. 1, Setembro de 1939, p. 15.

4.2.4. VOGA (1943-1961)

Fundada em 1943, propriedade, direcção e edição de Deolinda Paulo de Sousa Gomes. Ao longo da sua edição constaram sempre nas capas da revista personalidades ilustres da sociedade feminina (nacional e estrangeira), escritoras, actrizes, artistas ou de mulheres consideradas modelos de beleza feminina, como podemos ver nas figuras a seguir. (fig.275 e 276)



Fig.275 - Capa da *Voga*, nº 18, Abril de 1945 – Figura da *Mademoiselle* Simone de Beauvoir (1908-1986)⁶⁹⁵ - jornalista, conferencista e escritora. Capa foi desenhada por Gaubert – até à data não conseguimos apurar quem terá sido este artista.



Fig.276 - Capa da *Voga*, nº. 23, Setembro de 1945 – Figura de Lucille Ball (1911-1989)⁶⁹⁶, no filme “Sem amor” apresentado pela “Metro-Goldwin-Mayer”. A actriz veste uma elegante capa de martas executada pelo inconfundível *atelier* de Alta-costura *Fredlaine*, que apresentará brevemente à nossa melhor sociedade numa execução admirável.

⁶⁹⁵ Simone de Beauvoir (1908-1986) - Foi uma escritora, intelectual, filósofa existencialista, activista política, feminista e teórica social francesa. Embora não se considerasse uma filósofa, De Beauvoir teve uma influência significativa tanto no existencialismo feminista como na teoria feminista.

⁶⁹⁶ Lucille Ball (1911-1989) – Actriz e comedianta norte-americana. Ela é considerada "A Rainha da Comédia" e a "Primeira Dama da Televisão Norte-Americana". Ball teve uma das mais longas carreiras em Hollywood.

No seu interior, apresentava maioritariamente artigos relacionados com moda e beleza feminina. Continha uma coluna intitulada “Carta de Paris” da autoria de Maggy Rouff; esta denominação foi também verificada ao longo dos vários periódicos da mesma temática consultados por nós no decorrer da investigação. Considerámos que este facto, se deveu talvez, à influência que a indumentária portuguesa recebia, principalmente vinda de Paris, através dos costureiros franceses. Esta crónica focava-se, essencialmente, sobre a moda parisiense. A título de exemplo, passamos a citar a crónica de Maio de 1945, que se debruçou sobre a Alta-costura. Concluiu fazendo referência à colecção de Robert Piguet, onde ele relata a manifestação de espanto dos Anglo-Americanos perante a moda de Paris. “Parece que à chegada a Paris, os nossos amigos Anglo-Americanos manifestaram alguma surpresa perante a moda de Paris. Os chapéus, principalmente, pareceram-lhes inverosímeis e frívolos. No entanto, durante estes dolorosos anos de ocupação as parisienses fizeram um esforço para permanecerem elegantes, e se elas por vezes se enfeitaram excessivamente, em contradição, dias, com o seu coração, era unicamente para dar ao ocupante a impressão de que se desejava ignorar a sua rude presença. Agora, a Moda vai poder mostrar o seu verdadeiro rosto e Paris vai de novo criar vestidos simples, jovens e adaptados ao mundo renovado que se prepara”.⁶⁹⁷ Robert Piguet termina a sua reflexão, descrevendo a sua colecção para o ano de 1945, “[...] a cintura é muito delgada e este efeito é ainda acentuado pelo redondo da anca [...]”.⁶⁹⁸

Esta revista focava-se essencialmente na moda estrangeira; para além da moda em Paris, também fazia referência à de Nova Iorque, tendo uma coluna específica na abordagem ao tema, intitulada “Carta de Nova Iorque”. Estes artigos serviam de inspiração à moda nacional. Também deve ser referido que este periódico divulgava com alguma regularidade alguns artigos sobre actrizes estrangeiras, procurando focar as suas influências no mundo da moda.

Também era notória neste periódico a importância e a influência que as actrizes de cinema tinham perante a moda e como eram vistas pelas mulheres da época, na maioria das vezes, eram consideradas como símbolos de moda e beleza feminina.

Foi através desta revista que o *atelier* de Alta-costura *Fredlaine* foi divulgado, dando assim sempre destaque a esta marca. (figs.277 e 278) No periódico de Setembro de 1945, podemos ter conhecimento da inauguração desta magnífica casa; o próprio artigo elogia incondicionalmente o trabalho e o requinte das *toilettes* deste atelier, começando por referir

⁶⁹⁷ Cf. Robert Piguet, “Carta de Paris – Alta-costura”, *In: Voga*, nº. 19, Maio 1945, p. 11.

⁶⁹⁸ Idem, *Ibidem*.

que se tratava de “[...] um novo e inconfundível *atelier* de alta-costura, que se domina *Fredlaine*, [...] dum bom gosto inexcelável este maravilhoso *atelier*, de que a nossa capital se vai orgulhar, torna-se num ninho de encanto, onde a mulher encontrará a beleza e a elegância sempre desejadas”.⁶⁹⁹ O artigo continua dando o seu parecer quanto ao corte das *toilettes*, “[...] o corte da sua *Première*, que possui o *chic* e a personalidade da verdadeira costureira francesa”⁷⁰⁰; termina salientando que “[...] não é costureira quem quer, mas sim quem, pela sua educação e temperamento artístico, se dedica à Arte da alta-costura, não deixando nunca de estar a par dos grandes criadores de moda e da beleza da mulher”⁷⁰¹. Esta opinião coincide com a nossa, quando no decorrer do estudo sobre a “valorização da profissão de costureira ou modista” – subcapítulo 3.3. - podemos constatar através das várias publicações sobre “corte e costura” da época que todas elas referiam que para ser uma prestigiada costureira era necessário muita dedicação e até mesmo habilidade.



Fig.277 - Modelos da casa de alta-costura Fredlaine, colecção para o inverno de 1945. “Da esquerda para a direita, vestido juvenil género desportivo em fazenda de lã castanha com riscas formando quadrados. Um interessante modelo para inverno em fazenda grossa enfeitada a *Astrakan* de Pérsia. *Tailleur de sport* em tecido grosso de lã tom claro e blusa azul escura”. In: *Voga*, nº. 23, Setembro de 1945, p. 25.

⁶⁹⁹ Cf. “O mundo da moda *Fredlaine*”, In: *Voga*, nº 23, Setembro de 1945, p. 25.

⁷⁰⁰ Idem, *Ibidem*.

⁷⁰¹ Idem, *Ibidem*.



Fig.278 - Três modelos de vestidos da colecção de inverno de 1945, que foram apresentados na inauguração do *atelier*. In: *Voga*, nº 25, Novembro de 1945, p. 15.

A abertura oficial deste *atelier* estava, então, marcada para o dia 15 de Novembro de 1945, todavia, seria necessário convite para assistir à inauguração.

Outro aspecto a que esta revista também se dedicou, foi a promoção e divulgação dos cursos de Corte e Costura das escolas *Paixão* (fig.279) e *Madame Justo*, tema que já foi desenvolvido no subcapítulo 3.3 desta dissertação. A *Voga* colaborou assim, nos concursos de corte e costura que as escolas realizavam, assim como as exposições que ambas realizavam no fim dos seus cursos.



Fig.279 - Anúncio à “Escola Paixão”, In: *Voga*, nº 19, Maio de 1945, p. 40.

4.2.5. JORNAL MAGAZINE DA MULHER (1950-1953)

Fundado em Junho de 1950, contava como directora Lília da Fonseca (1916-1991), com sede na Av. Barbosa du Bocage, nº 84, em Lisboa.

O editorial do primeiro número afirma que a revista iria abordar temas importantes e outros normalmente associados a uma revista feminina, como sejam, em relação ao segundo grupo, “[...] as modas, culinária, tratamentos de beleza, processo de tirar nódoas, costura, como se arrumam as casas, um conto de amor, e está a revista feita. Sim, *Jornal-Magazine da Mulher* contém tudo isto, mas também se ocupará de assuntos de carácter mais amplo, visto entendermos que relegar o poder de compreensão e interesse da mulher apenas para aqueles assuntos específicos, é desprestigiá-la na sua qualidade de ser pensante [...]. A mulher no seu trabalho profissional coopera hoje com o homem na luta pela vida para a manutenção do lar e educação dos seus filhos [...]. *Jornal-Magazine da Mulher* não condescende com uma limitação ao seu pensamento, pelo facto de ser uma revista feminina [...]”.⁷⁰²

No *Jornal Magazine da Mulher* as crónicas que reportavam à moda que era produzida no estrangeiro e a qual servia de inspiração em Portugal, eram intituladas como “A Moda em Londres” da autoria de Rose Rolland e a “Carta de Paris”, de Illiane Dorée. Ambas foram uma presença assídua ao longo da existência da revista. As crónicas faziam-se acompanhar, na maioria das vezes, de imagens fotográficas de modelos parisienses ou londrinos.

Ao longo da revista também se verificou a presença de alguns croquis, que se tratavam de reproduções dos croquis dos próprios costureiros estrangeiros.

Nas últimas páginas do periódico constava um espaço dedicado ao corte e costura, com pequenas lições, de modo a ensinar a mulher a ser ela própria a confeccionar a sua indumentária, ou até mesmo valer-se de peças de vestuário antigas, transformando-as em novas peças.

Na “Carta de Paris” do primeiro número da revista, a autora faz referência a dois grandes costureiros e às respectivas colecções para 1950-51, são eles, Schiaparelli e Paquin.

“Schiaparelli recomendava a adopção da forma natural, isto é, linha direita e lisa ou curva e suave, conforme a modelação do corpo o comandar. O corte do vestuário deve indicar assim o busto, as ancas e as espáduas redondas, as pernas longas e finas, o abdómen absolutamente

⁷⁰² Cf. “Editorial”, In: *Jornal-Magazine da Mulher*, nº. 1, Junho de 1950, p. 3.

liso”.⁷⁰³ A autora continua descrevendo a opinião da costureira Schiaparelli em relação à moda para esse ano, dizendo “[...] os vestidos devem formar conjunto com os casacos e devem ser como que a miniatura destes, o que dá à silhueta uma aparência muito delgada”⁷⁰⁴, e continua abordando os tecidos e as cores para esse ano.

Quanto a Paquin, “[...] os pássaros foram os grandes inspiradores para os modelos desta colecção. Com efeito, neles, a silhueta feminina contínua delgada e bem lançada mas tem qualquer coisa de pássaro pelos detalhes do corte”.⁷⁰⁵

Ficámos desta forma, com a noção da temática abordada pela coluna, “Carta de Paris” ao longo da existência, que se enquadrava sempre dentro do tema da moda, ora poderia ser sobre os modelos lançados pelos costureiros parisienses, ora o que estava mais em voga na capital francesa. Esta coluna também se focou nos têxteis, os tecidos que estavam na moda e qual o tipo mais adequado para cada tipo de *toilette*.

Esta coluna fazia-se acompanhar de imagens fotográficas meticulosamente escolhidas, como já referido, de elegantes modelos a exibirem *toilettes*, então em voga.

⁷⁰³ Cf. Illiane Dorée, *In: Jornal Magazine da Mulher*, nº. 1, 1953, “Carta de Paris”, s/p.

⁷⁰⁴ Idem, *Ibidem*.

⁷⁰⁵ Idem, *Ibidem*.

4.2.6. JORNAL FEMININO DA MULHER PARA A MULHER (1957 – 1967)

Lançado em Novembro de 1957 na cidade do Porto, com uma periodicidade quinzenal. Tinha como proprietária e directora da revista Elisa de Carvalho. Tal como todos os periódicos da época, contava com um selo nas primeiras páginas da revista, dando a indicação que aquele número tinha passado pela censura - “VISADO PELA CENSURA”.

Os temas abordados nos seus artigos eram todos eles relacionados com a mulher e a moda estrangeira e nacional, fazendo maior referência aos costureiros da cidade do Porto.

Foi um periódico que se debruçou muito sobre os desfiles de moda, dando maior incidência aos que se realizaram no Porto, nomeadamente no Hotel Infante de Sagres. Também publicitou alguns acontecimentos relacionados com a moda, como por exemplo, “Le Comité Français d’Elégance”⁷⁰⁶, realizado, em 1958, no Palácio Hotel no Estoril.

Os costureiros com maior notabilidade da cidade do Porto foram: a Candidinha, que também tinha casa aberta em Lisboa, como referido; o Armando de Sá e os Nunes Pinto et Charles Annéquin. Estes foram os mais divulgados no que diz respeito aos modelos das suas colecções e também aos desfiles que realizavam.



Fig.280 - Capa do *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher* nº. 3, Dezembro de 1957.

⁷⁰⁶ Cf. “Le Comité Français d’Elégance”. In: *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº. 6, Fevereiro de 1958, p. 6.

Este periódico contava com uma crônica que terá sido publicada em todos os seus números, intitulada “A sua Alteza a Moda”, onde eram abordados os temas da moda nacional e estrangeira. Fazia referência ao que se usava no estrangeiro e dando exemplos de *toilettes* para cada estação. Passamos a dar exemplo de um artigo publicado, em Fevereiro de 1958, onde se debruça sobre dois temas distintos, o primeiro “O que se Usa – Jeanne Lafaurie concilia a linha esbelta com o Feminismo”, a autora, Romeira, descreve-nos a colecção para esse Inverno da costureira Jeanne Lafaurie (1897-1982)⁷⁰⁷. “A colecção evidência [...] ombros descaídos e [...] peito alto valorizado sobre uma cinta fina e flexível”⁷⁰⁸. A descrição da autora passa por todos os géneros de indumentária feminina; desde os *tailleurs* que passam a ter golas à maruja, os ombros são bem marcados. Os casaquinhos são a direito, os casacões são “[...] amplos têm grandes cortes terminando em algibeiras. Os vestidos, são largos, e por vezes com saias plissadas ou em godets”.⁷⁰⁹ Os vestidos são muitas vezes curtos e com bastante roda. Os vestidos compridos têm altos cintos.

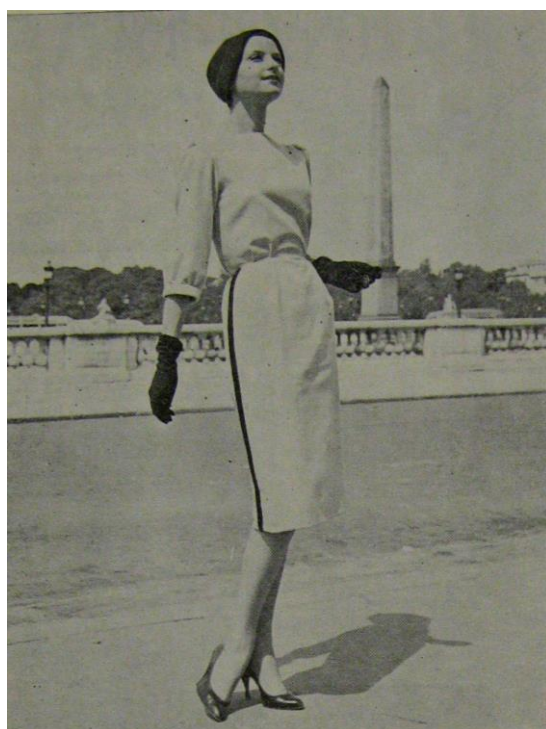


Fig.281 - Vestido *pan-americano* em lã fina bege e preta. Modelo de Lanvin. In: *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº. 6, Fevereiro de 1958, p. 6.

⁷⁰⁷ Jeanne Lafaurie (1897-1982) costureira francesa. Fundou a sua primeira casa em 1925 em Paris.

⁷⁰⁸ Cf. “A sua alteza a Moda – Jeanne Lafaurie concilia a linha esbelta com o feminismo”. In: *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº. 6, Fevereiro de 1958, p. 6.

⁷⁰⁹ Idem, *Ibidem*.



Fig.282 - Dois conjuntos de saia e casaco confeccionado em jersey, um em tons de branco e o outro em tons de azul-marinho. Jalequinha curta e uma grande gola realçam o conjunto. In: *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº. 6, Fevereiro de 1958, p. 6.

Outro artigo referente a esta crónica “A sua Alteza a Moda”, tem como tema “O que a linha Trapézio apresenta pelo sucessor de Christian Dior e que alcançou um êxito clamoroso”.

O artigo começa colocando desde o início uma questão pertinente: “Em que consiste a já famosa linha trapézio que fez obter a Yves Saint Laurent, o sucessor de Dior, clamoroso na apresentação dos seus primeiros modelos?”⁷¹⁰. O artigo adianta que a linha trapézio “[...] é baseada numa composição tão singela como distinta, tão sóbria como elegante, tão pura como simples, nas suas formas de perfeito trapézio, cuja cabeça assenta nos ombros e a base é constituída pela saia ampla, em forma de campânula”.⁷¹¹ Este modelo de vestuário feminino tinha a vantagem, segundo o artigo, de favorecer todo o sexo feminino, pois ajusta-se perfeitamente a qualquer corpo da mulher. O artigo continua descrevendo os diferentes modelos dos vestidos, casacos, saias, vestidos de noite, a cores dominantes, os chapéus e até mesmo as bijuterias que estariam na moda.

Este periódico também publicitava sugestões quanto aos modelos de *toilettes* a serem usados em determinadas ocasiões, como apresenta a figura abaixo, várias *toilettes* para serem usadas em dias de Casino.

⁷¹⁰ Idem, *Ibidem*, p. 7.

⁷¹¹ Idem, *Ibidem*.



Fig.283 - “*Toilettes de Casino*” - Modelos de *toilettes* para o casino. A figura representa diversos modelos que podem ser usados em dias de Casino. Começando de cima para baixo e da esquerda para a direita: O primeiro: Nicole Perrib, Nadine Maragat, Rita Tubkiane e Nathalie Ozzene, exibem quatro modelos desfilados na passagem de “Elegância Automobilística”; o segundo: Vestido em mousseline em seda azul com laço brilhante da mesma cor; o terceiro: Modelo da casa Dior, apresentada em Londres, Bruxelas em águas-marinhas e brocado dourado. Este modelo mostra a evolução da moda no que diz respeito aos vestidos de noite; o quarto: Vestido da casa Chanel em renda preta e fitas de *faille* cor-de-rosa; o quinto: Conjunto de noite da casa Chanel, composto por vestido e casaco em lã branca e dourada. O casaco é forrado a seda cor-de-rosa; o sexto: Jane Laveriak exhibe um vestido totalmente coberto com uma franja de cristal, cintilante. In: *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº. 16, Julho de 1958, p. 13.

Por sua vez, esta revista também se debruçava sobre eventos relacionados com a moda como é exemplo, a figura abaixo, que representa o *Comité Françai d’Elégance*, em 1958, que teve lugar no Palácio Hotel no Estoril. Este evento foi realizado por Erico Braga, onde apresentou Miss Europa 57, Corinne Rothschafer, Miss Suède 58/59, Margarethe Wagstran, Miss France 58/59, Claudine Oger, Miss Elégance 58/59, Diane Medina e a manequim de l’ Anné 58, Anie Simplot.

Este evento contou também com a participação da Max factor Hollywood, com representante em Portugal, J. C. Guimarães.

As manequins portuguesas Olga Maria e Cândida Rodrigues desfilaram exibindo uma colecção, considerada pela cronista deste artigo, bastante interessante, mas sem adiantar qual o costureiro.



Fig.284 - "Le Comité Français d'Elégance". In: *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº. 26, Dezembro de 1958, s/p.

Os artigos deste periódico ao longo da sua existência, revelaram-se sempre muito bem ilustrados através de fotografias dos desfiles que eram realizados na cidade do Porto, assim como, fotografias de modelos de *toilettes* de costureiros estrangeiros. Também esteve presente a representação de alguns modelos de vestidos exibidos através de croquis.

Consideramos esta revista bastante relevante quanto ao teor de informação sobre a moda na cidade do Porto, e como fonte indispensável para o estudo num futuro próximo sobre a moda na cidade do Porto. Pois reúne um leque diversificado de informação sobre a moda feminina nesta cidade, desde os costureiros de renome, as suas colecções, as lojas de artigos de moda em voga, até aos desfiles e eventos relacionados com o assunto.

4.2.7. ILUSTRAÇÃO PORTUGUESA (1903-1993)

Fundada em Novembro de 1903 (fig.285) pela empresa do jornal *O Século* manteve-se activa até 1993. A partir de 1931 verifica-se apenas a edição de um ou dois números por ano, com poucas páginas, de modo a justificar o propósito de manter a posse do título. Até 1931, tinha uma periodicidade semanal. O editorial do primeiro número da *Ilustração Portuguesa*, apresenta a revista de forma vincada, sublinhando a importância do desenho que, “pelos tempos fora, reproduziu tudo”. A *Ilustração Portuguesa* seria o “álbum das grandes festas e dos casos triviais”, na ideia de que essa informação seria de proveito “tanto dos homens de hoje como às gerações vindouras”⁷¹².



Fig.285 - Capa do primeiro número da *Ilustração Portuguesa*, 9 de Novembro de 1903. Editor: José Joubert Chaves.

A imagem representa, a visita da Rainha D. Amélia (1865-1951) ao sanatório de Carcavelos a 22 de Outubro do mesmo ano.

No primeiro número da *Ilustração Portuguesa* podemos verificar a presença de uma crónica que se foca sobre a moda, intitulada como *Crónica Mundana*. Destacando-se assim nessa crónica a exibição de três imagens de modelos de vestidos elegantes e requintados da época, como se pode comprovar com a figura seguinte.

⁷¹² Cf. “Chronica – A revista das revistas”, In: *Ilustração Portuguesa*, nº 1, 9 de Novembro de 1903, p. 2.



Fig.286 - “Chrónica Mundana”, onde vemos imagens de alguns modelos de indumentária, In: *Ilustração Portuguesa*, nº. 1, 9 de Novembro de 1903, p. 16.

O ano de 1924 é marcado pela suspensão da revista, a 12 de Abril com o número da Páscoa, onde apresenta uma nota da razão da suspensão: “Aos nossos assinantes e leitores / A fim de proceder a uma completa remodelação dos respectivos serviços, no sentido de os desenvolver e melhorar, a *Ilustração Portuguesa* suspende, temporariamente, a sua publicação com o presente número.” (fig.287).

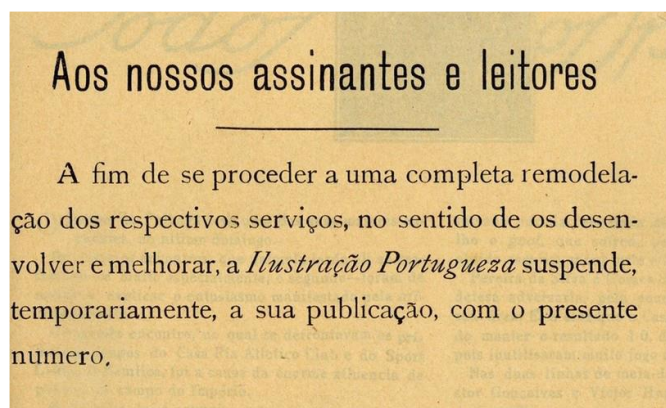


Fig.287 - “Aos nossos assinantes e leitores” – nota a informar da suspensão da revista, In: *Ilustração Portuguesa*, nº. 947, 12 de Abril de 1924, p. 3

Em 1931 a revista é reeditada a 6 de Setembro, voltando a conter nos seus números uma página dedicada à moda, intitulada *Página de Modas*, (figs.288 e 289) ora poderia ser apenas a representação de uma ilustração de modelo ou modelos de toiles femininas ora poderiam ser ilustrações ou fotografias acompanhadas de um pequeno texto, referente às *toilettes* apresentadas e às tendências da moda para a época em questão.



Fig.288 - Apresentação de modelo de “pijama moderno, em *geoegette* estampado em vários tons guarnecido a musselina preta”, In: *Ilustração Portuguesa*, nº. 962, 6 de Setembro de 1931, p. 8.



Fig.289 - Diversas *toilettes* para a estação da Primavera de 1933, que se fazem acompanhar com pequeno texto descritivo de cada modelo representado no artigo. In: *Ilustração Portuguesa*, nº. 965, 6 de Março de 1933, p. 7.

Após a Segunda Guerra Mundial, em 1945, a publicação continua com a edição de dois números por ano, sendo que o tema da moda é apenas apresentado através de imagens, sem texto ou descrições muito desenvolvidas, como podemos ver nas figuras que se seguem. O primeiro número do ano de 1945, nº. 988, 6 de Março, tem como imagem da moda, a moda infantil – “Casaquinhos para crianças”. (figs.290 e 291) Ilustração de vários modelos de casacos para meninas e meninos. Para além do modelo de frente, podemos ver um esquema das costas do casaco.



Fig.290 - “Página da Moda – Casaquinhos para Criança”, In: *Ilustração Portuguesa*, nº. 988, 6 de Março de 1945, p. 4.



Fig.291 - “Página da Moda – Figurinos para praias”, In: *Ilustração Portuguesa*, nº. 989, 6 de Setembro de 1945, p. 5.



Fig.292 - “Página da Moda – Quatro elegantes *toilettes*”, In: *Ilustração Portuguesa*, nº. 990, 6 de Março de 1946, p. 5. Na zona superior da imagem acima referida, do lado esquerdo, um modelo de casaco até aos pés e do lado direito um *tailleur*, e um casaco. Na zona inferior dois modelos de *tailleur*.



Fig.293 - “Página da Moda – Tailleurs”, in: *Ilustração Portuguesa*, nº. 992, 24 de Março de 1947, p. 6. Este artigo apenas trata de modelos de *tailleurs*, como até o próprio título, assim o denomina. Apresenta assim quatro modelos distintos. Da esquerda para a direita: “Modelo de *Brenner Sports*, de Londres; *Tailleur* executado em *tweed* de diagonal amarelo-torrado e preto. O casaco é sobreposto e guarnecido com amplas *algebeiras*. O chapéu, a *écharpe*, o cinto e as luvas, são verdes. Modelo da casa *Koupy*, de Londres; *Tailleur* de *duvetyne* vermelho, de corte airoso com saia direita e casaco de *amazona*. Feltro guarnecido com um vaporoso e farto véu. Modelo da casa *Spectator Sports*, de Londres”.

4.2.8. ILUSTRAÇÃO (1926-1975)

Lançada em Janeiro de 1926 (fig.294), em Lisboa, tinha como director João Cunha de Eça, que se manteve até Fevereiro de 1928. Publicação quinzenal.

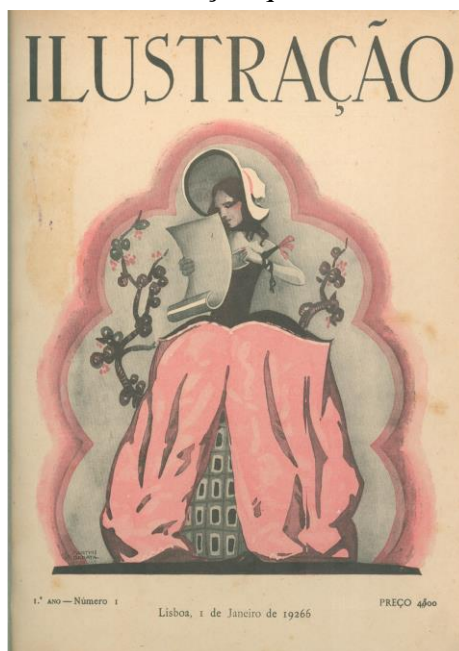


Fig.294 - Capa do primeiro número da revista *Ilustração*, 1 de Janeiro de 1926.

A revista *Ilustração* tinha em mente novas propostas, que partiam do pressuposto de que já havia mulheres portuguesas modernas que mereciam mais “do que a habitual *Página Feminina* com receitas de bolos, menus económicos, modelos de almofadas e receitas para tirar nós”. (fig.295) Assim sendo, dedica uma página à mulher, e à moda feminina, intitulada *Feminina*.



Fig.295 - “Feminina”, in: *Ilustração*, nº. 1, 1 de Janeiro de 1926, p. 16.

Em Dezembro de 1939 a *Ilustração* publica o seu último número desse ano. No editorial desse número é justificada a sua suspensão, com título, “A *Ilustração* e a Guerra – A razão da suspensão temporária da nossa revista”⁷¹³. Nesta altura a revista tinha como director Arthur Brandão e como editor José Júlio da Fonseca. O editorial explica assim o motivo da suspensão “em face das mil e uma dificuldades criadas pela guerra, a *Ilustração* vê-se forçada a suspender temporariamente a sua publicação. Nesta emergência patenteia a todos os seus colaboradores, assinantes e anunciantes o seu mais profundo reconhecimento pelo valioso auxílio que sempre lhe prestaram.”⁷¹⁴ Realçando mais à frente “[...] a *Ilustração* não morre. Limita-se a suspender temporariamente a sua publicação até que os horizontes europeus se desanuviem e se entre naquela quadra de calma que sempre sucede às grandes convulsões. [...] À tormenta sucederá a bonança. Nessa altura é que a *Ilustração* reaparecerá a prosseguir na sua obra, e, como há catorze anos, sem receio de competições”⁷¹⁵. O editorial termina, deixando a esperança e de que voltará da forma que sempre foi.

Segundo a crónica *Páginas Femininas*, a moda para Dezembro de 1939 seria simples, pois a guerra não trazia muita inspiração para os costureiros parisienses criarem vestidos muito elaborados. A coluna refere que: “Em França este Inverno não haverá bailes nem recepções, é muito diferente o espírito que reina em França este ano, daquele que marcou a grande guerra. [...] A moda este ano em França é séria, é grave, como o estado de espírito dos seus habitantes, que encaram com calma serenidade, mas profundo desgosto, a desgraça que bateu sobre a sua Pátria. [...] Quem quer moda de noite vestidos de dar nas vistas volte os seus olhos para a América de onde nos vêm alguns modelos elegantes e ricos, Hollywood triunfa na moda para a noite.”⁷¹⁶

No entanto, mesmo com todas as restrições anteriormente referidas, não deixa de exhibir às leitoras da *Ilustração* um modelo de casaco e chapéu, descrevendo-o pormenorizadamente: “Para de dia temos um lindo modelo de casaco que alia à simplicidade do corte e riqueza da guarnição em pele, raposa *argentée*. Em pano de veludo muito *souple* tem uma pena. Gala no mesmo pano. As mangas são guarnecidas com pespontos encarnados. Um ligeiro cinto ajusta a cintura com uma fivela muito simples. A orla do casaco é guarnecida a pele. O chapéu em veludo preto é guarnecido com uma cabeça de pluma da mesma cor, um ligeiro véu na cara;

⁷¹³ Cf. “A *Ilustração* e a Guerra – A razão da suspensão temporária da nossa revista”, *In: Ilustração*, nº. 336, 16 de Dezembro de 1939, p. 3.

⁷¹⁴ *Idem, Ibidem.*

⁷¹⁵ *Idem, Ibidem.*

⁷¹⁶ Cf. “*Páginas Femininas*”, *In: Ilustração*, nº. 336, 16 de Dezembro de 1939, pp. 28-29.

que cai atrás em pontas. Luvas e sapatos em camurça preta”,⁷¹⁷ como podemos ver na figura que se segue. (fig.296)



Fig.296 - Representa o modelo de casaco, chapéu, luvas e sapatos descrito anteriormente. Não sabemos qual o costureiro deste modelo, nem a sua origem. “Páginas Femininas”, In: *Ilustração*, nº. 336, 16 de Dezembro 1939, p. 29.

⁷¹⁷ Idem, *Ibidem*, p. 29.

4.2.9. FLAMA (1937-1983)

Foi uma das revistas mais marcantes do século passado, sobretudo na segunda metade dos anos 60 e início dos anos 70. A *Flama*, a par de outras revistas, como *O Século Ilustrado* ou a *Vida Mundial*, introduziu nos hábitos de leitura dos portugueses o gosto pelas *news magazines*,⁷¹⁸ que há muito faziam sucesso noutros países.⁷¹⁹

Fundada a 5 de Fevereiro de 1937 no formato de jornal quinzenário, propriedade da Juventude Escolar Católica, a *Flama* surgiu primeiro como “jornal ilustrado de actualidades” e, mais tarde, como “revista semanal de actualidades”. Tinha como director António dos Reis Rodrigues e Ruy Heytor como chefe da redacção e encontrava-se instalada na Rua Nova do Almada, em Lisboa.⁷²⁰

Em 1942, o jornal muda de instalações para o Campo Mártires da Pátria, e após dois anos, a 13 de Maio de 1944, o periódico renascia com uma outra forma: a de revista. Continuava a ser propriedade da Juventude Escolar Católica e contava com o apoio do cardeal Patriarca de Lisboa, D. Manuel Gonçalves Cerejeira.⁷²¹

Foi então, com o formato de revista que a temática da moda começa a surgir, mas foi a partir de 1946, mais precisamente em Maio de 1946, (fig.299) que se começou a ver referenciado o tema do vestuário feminino, com uma página intitulada “Página Feminina”, que tinha a participação de Rita e Ana-Maria Espírito Santo Silva.



Fig.299 - Capa da Flama, nº26, Maio de 1946. Foi neste número que começou a ser publicada uma crónica sobre vestuário e moda, intitulada “Página Feminina”.

⁷¹⁸ Cf. A primeira publicação a designar-se como “revista” foi a *Gentleman’s Magazine*, publicada em Londres, em Janeiro de 1731...

⁷¹⁹ Cf. Patrícia Fonseca, “A Pioneira Flama”, In: *JJ – Jornalismo e Jornalistas*, nº 31, Julho/Setembro 2007, p. 54.

⁷²⁰ Idem, *Ibidem*, p. 56.

⁷²¹ Idem, *Ibidem*.

Neste número, esta coluna dedicou-se a dois temas distintos intitulados: “O que a mulher sabe e pode” e “A rapariga e o desporto”. O primeiro dizia respeito ao conhecimento da mulher enquanto mãe e mulher, assim como as atitudes que deveria ter perante a sociedade e em casa, como dona do lar e educadora dos filhos. “Sabe ser mãe dando-se de alma e coração, totalmente, a tudo quanto diz respeito à saúde e educação dos filhos. [...] Sabe dar preciosos detalhes sobre chapéus e vestidos, artigos de toilette e outras pequeninas coisas que fazem parte da vida feminina. [...] Pode falar simultaneamente com várias mulheres e compreendê-las e compreender-se a si mesma [...]”, termina o artigo dizendo “[...] tem a mulher a intuição de tudo isto e, se quiser, pode tudo realizar, concretizando na vida a beleza ideal”.⁷²²

Relativamente ao outro artigo, propunha-se a dar um incentivo à rapariga na prática de desporto, “a rapariga deve fazer desporto, porque dele depende bastante a saúde moral. Viver ao ar puro, nadar, andar de bicicleta, jogar o *tennis*, o golf, são condições indispensáveis para uma vida saudável, a que todas as raparigas naturalmente aspiram [...]”⁷²³.

Estas duas crónicas faziam-se acompanhar de imagens de modelos de *toilettes* que estavam na moda. (fig.300)



Fig.300 - “Página Feminina”, crónica dedicada à mulher e sempre ilustrada com modelos de vestidos. Por vezes, com descrições desses mesmos modelos e sugestões de moda e vestuário que estava em voga na época.

⁷²² Cf. Rita e Ana-Maria Espírito Santo Silva, “Página Feminina”, In: *Flama*, Maio de 1946, s/p

⁷²³ Idem, *Ibidem*.

Em Julho de 1946, verificámos que a crónica “Página Feminina”, altera a sua denominação, para crónica “Da Mulher” (fig.301) e em Março de 1949, muda novamente o título, passando assim a designar-se “Da Elegância”. É nesta altura que a crónica começa a dar ainda mais destaque à moda e às *toilettes* que estavam em voga na época, havendo assim uma maior presença de imagens e desenhos dedicados a esta temática.



Fig.301 - “Da Mulher”, In: *Flama*, nº 28, Julho de 1946, p. 28. – A primeira vez que aparece esta crónica.

Em Dezembro de 1947 a coluna começa a ser assinada por Mafalda, quem fica responsável desta coluna. Na *Flama* de Junho de 1960, deu destaque aos chapéus para o Verão desse ano. (fig. 302)



Fig. 302 – Diversos modelos de chapéus para o Verão de 1960. In: *Flama*, nº. 643, Julho de 1960, s/p.

4.2.10. MUNDO GRÁFICO (1940-1948)

Surge em 1940, num ano mítico para o Estado Novo, em plena Segunda Guerra Mundial. Festejava-se assim, a dupla data histórica – a Fundação da Nacionalidade (1140) e a Restauração (1640). Esta nova revista portuguesa ter-se-á inspirado na revista espanhola também denominada de *Mundo Gráfico* (1911-1938). (figs. 303 e 304)

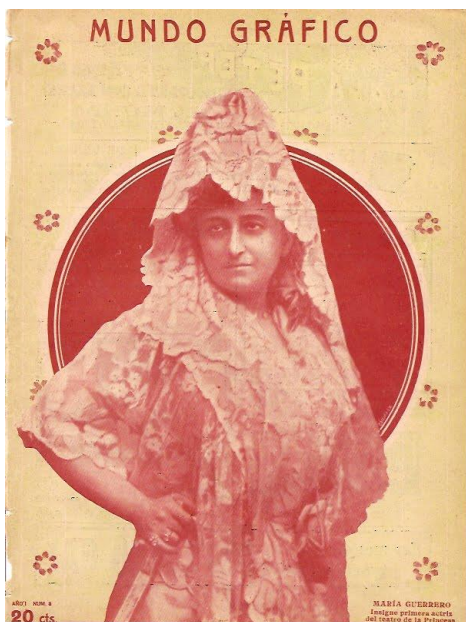


Fig.303 - Capa da revista *Mundo Gráfico*, espanhola, 2 de Novembro de 1911.
Fonte: <http://www.periodicosregalo.com/revista-mundo-grafico-1911-1938/>



Fig.304 - Capa da revista *Mundo Gráfico*, espanhola, 3 de Junho de 1935
Fonte: <http://www.periodicosregalo.com/revista-mundo-grafico-1911-1938/>

A revista *Mundo Gráfico*, portuguesa, tratava-se de uma revista com periodicidade quinzenal de “actualidades nacionais e internacionais”. Artur Portela (1901-1959) foi o seu primeiro director e Rocha Ramos o editor inicial. Como o título indica, é profusamente ilustrada com fotografias, para além de anúncios, desenhos humorísticos e passatempos. Foi publicada entre 15 de Outubro de 1940 e Fevereiro de 1948.

Nesta época, Portugal passou a ser o abrigo de milhares de refugiados. Na segunda metade de 1941, embarcariam em Portugal, com destino às Américas, 3682 judeus, e na primeira metade de 1942⁷²⁴ este número subiu para mais de 4 milhares. Portugal continuou sempre a acolher refugiados da Guerra, que se instalaram, designadamente, em estâncias de veraneio.

⁷²⁴ Cf. Ficha Histórica do *Mundo Gráfico* - <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/MundoGrafico.pdf>, consultado a Janeiro de 20017.

A permanência destes refugiados alterou, profundamente, os rituais quotidianos e a moda, assim como o papel da mulher na sociedade, que se reflectiu na indumentária, aspecto que não passou despercebido à imprensa portuguesa.

No seu primeiro número, a revista dava conta dos “Reflexos da Guerra”⁷²⁵, por cá “Portugal trabalha consciente do seu destino!”⁷²⁶. Lisboa, “com a guerra, converteu-se na capital da moda”⁷²⁷ – as lisboetas eram fotografadas e apresentavam-se elegantes como as parisienses. Até se mostra uma passagem de modelos de actrizes vestidas de jornais, *toilettes* de papel impresso – “figuras jornalizadas”⁷²⁸. (figs.305 à 307)



Fig.305 e 306 - “Vestidos de Papel”, In: *Mundo Gráfico*, nº. 52, 30 de Novembro de 1942, p. 13



⁷²⁵ Cf. “Reflexos da Guerra”, In: *Mundo Gráfico*, nº. 1, 15 de Outubro de 1940, pp. 8-9.

⁷²⁶ Idem, *Ibidem.*, p. 13.

⁷²⁷ Idem, *Ibidem.*, p. 7.

⁷²⁸ Cf. “Vestidos de Papel”, In: *Mundo Gráfico*, nº. 52, 30 de Novembro de 1942, p. 13.



Fig.307 - “Vestidos de Papel”, In: *Mundo Gráfico*, nº. 52, 30 de Novembro de 1942, p. 13

No final da Segunda Guerra Mundial, o director desta revista, Artur Portela, escreve: “Somos o que fomos! Continuamos a acreditar, cegamente, que, das ruínas da Europa, há-de nascer uma renovação social. Libertou-se, fisicamente, o mundo. A hora do espírito chegará também!”.⁷²⁹

Por cá, as modas, as obras do Estado Novo e o Portugal urbano e rural dominavam as páginas da revista que eram dedicadas aos nossos temas. A página da moda era da responsabilidade de Aurora Jardim, tendo como denominação *Página Feminina*. Consistia numa coluna dedicada ao que se usava e o que estava na moda; a presença de imagens também era uma constante. A imagem visual era tida em conta em tudo o que se relacionava com a moda; podia ser na forma de imagem fotográfica, ou desenho, mas era importante a sua presença. Contava, então, com fotografias de manequins exibindo modelos de vestidos, de modo a inspirar as leitoras portuguesas. Pensamos que estas imagens seriam enviadas de Paris, podendo deduzir-se que a própria autora dos artigos, fosse ela própria a Paris observar a moda que se usava.

Em Janeiro de 1945, eram dadas sugestões do que a mulher portuguesa deveria usar nas diferentes horas do dia. “De manhã, tudo o que é tricot tem a preferência. [,,] Também os vestidos de agora em tons claros ou garridos, azul pastel a verde Império. A saia, cortada em

⁷²⁹ Cf. In: *Mundo Gráfico*, nº 120, p. 3.

forma, tem alguma roda, os bolsos constituem adorno”.⁷³⁰ O artigo continua dizendo que à tarde ficava bem o uso da saia e casaco, modernizando de certa forma o antigo *tailleur*, pois “[...] alguns costureiros quiseram lançar o saia e casaco em veludo e, afim de o tornar mais prático, deram-lhe a forma não só clássica mas até um pouco militar, com o macho atrás e forte cinto de cabedal. Os outros *tailleurs* de tarde têm o casaco mais comprido e bastante rodado da cinta para baixo”.⁷³¹ Podemos verificar com esta última frase que nesta altura os costureiros já se preocupavam em dar uma nova visão ao antigo *tailleur*, tornando-o, de certa forma, um pouco mais simples, continuando, no entanto, a manter aquele aspecto uniforme e prático, que era o factor principal desta indumentária.

Neste pequeno artigo também os acessórios não foram esquecidos, nomeadamente os chapéus, pois era um dos acessórios mais importantes e imprescindíveis para a mulher. Foi através dos acessórios que a mulher tentou sempre dar algum brilho e *glamour* ao seu visual durante a guerra. Nesta época, usava-se na cabeça cada vez mais adornos tais como “[...] plumas, flores cliques, laço de veludo e fantasias bordadas a ouro e prata. Depende da guarnição do penteado, da idade, do conjunto e do local.”⁷³² (fig.308) Os chapéus, por exemplo, continuaram a ser os mesmos dos anos 30, mas mais ornamentados com penas e pedras artificiais.



Fig.308 - Nesta imagem podemos ver modelo de *toilette* que estava em voga na época. Verificámos como referido anteriormente, que as fotografias sejam de modelos parisienses. In: *Mundo Gráfico*, nº 103, 15 de Janeiro de 1945, p. 19.

⁷³⁰ Cf. Aurora Jardim, “Página Feminina”, In: *Mundo Gráfico*, nº 103, 15 de Janeiro de 1945, p. 19.

⁷³¹ Idem, *Ibidem*.

⁷³² Idem, *Ibidem*.

Foi na década de 40 que se introduziu na moda o uso de lenços e dos laços, de modo a apanhar o cabelo. Esta tendência surgiu na sequência do novo estilo de vida adoptado pela mulher, tendo sido ela forçada a acompanhar os acontecimentos do tempo da Segunda Guerra Mundial. Assim sendo, as mulheres tiveram de substituir nas fábricas a mão do homem, na consequência deste ter partido para a guerra. Os laços e os lenços eram uma forma de proteger o cabelo, que podia ficar preso nas máquinas.

É importante referir que a crónica feminina publicada pelo *Mundo Gráfico* não tinha a intenção de fazer anúncio a costureiros parisienses nem estrangeiros, mas sim divulgar e dar a conhecer a moda que estava em voga, que tipo de *toilettes* eram usadas e como se usavam, alguns tecidos, os cortes e as cores dos vestidos e por fim os acessórios.

Ao analisar este periódico, verificou-se que os anúncios referentes à beleza feminina estavam também aqui presentes, como por exemplo o *Pó d' Arroz Nally*, que se pode observar na figura seguinte. (fig.309)



Fig.309 - Anúncio ao “Pó d’ Arroz Nally”, In: *Mundo Gráfico*, nº. 103, 15 de Janeiro de 1945, p. 20.



Fig.312 - Página Feminina, In: Mundo Gráfico, nº. 112, 15 de Junho de 1945, p. 22.



Fig.313 - “Página Feminina”, In: Mundo Gráfico, nº 130, 15 de Março de 1946, p. 22

A imagem do último número desta publicação é dedicada à praia do Estoril, estância de veraneio de eleição da elite portuguesa e também dos estrangeiros que passaram por Portugal na altura da guerra, e que serviu de abrigo para muitos. Esta imagem reflecte um Portugal cosmopolita, muito diferente do que se passava no resto da Europa, que o Mundo Gráfico ao longo das suas edições foi sempre transmitindo. (fig.314)

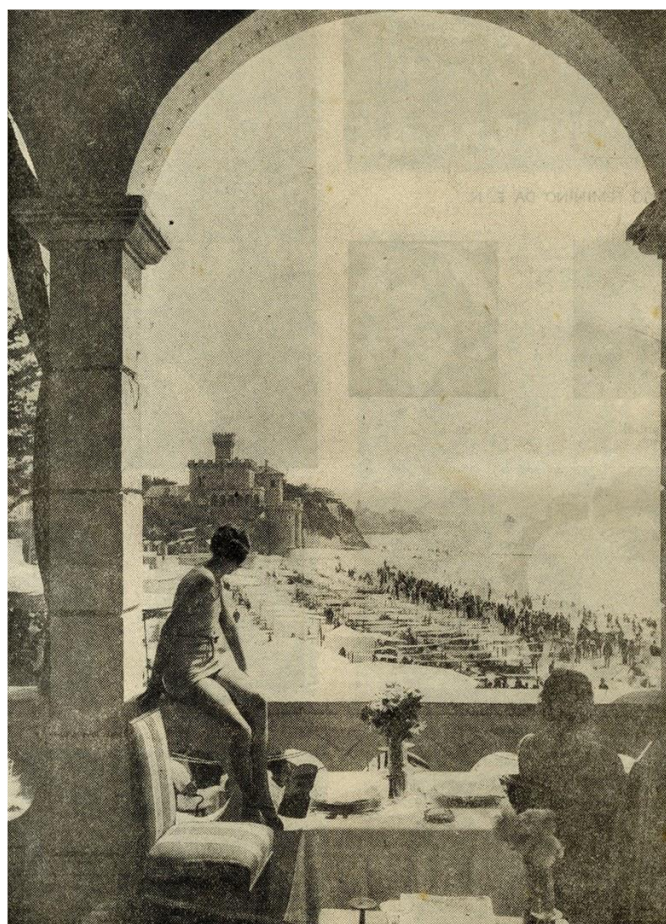


Fig.314 - Imagem da praia do Estoril, In: *Mundo Gráfico*, nº 135, Fevereiro 1948, p. 4.

5. GRANDES DESFILES DE MODA: Os Edifícios Históricos como palco

A metodologia por nós utilizada na abordagem abordar este capítulo será a análise bibliográfica publicada, que apresente a temática, mas fundamentalmente através dos periódicos de moda feminina. Vão também ser tidas em consideração as fontes imagéticas, visionadas no Arquivo Nacional de Imagem em Movimento (ANIM), que forneceram informação de como eram realizados os desfiles nos próprios *ateliers* das modistas, o ambiente envolvente, a clientela sempre distinta e elegante, bem como o tipo de modelos que desfilavam. Por fim, as fontes orais, que consistiram em entrevistas a costureiras que trabalharam em *ateliers* de modistas portuguesas no período do Estado Novo (Sr^a. D. Ilda Aleixo, Sr^a D. Laurinda Farmhouse, e Sr^a. Luísa Gonçalves), trouxeram novos elementos para o nosso estudo. Referimo-nos, em especial, ao conhecimento e experiência profissional que estas senhoras tiveram a amabilidade de partilhar connosco.

Como ponto de partida no tratamento do tema **Grandes Desfiles de Moda: Os Edifícios Históricos como palco**, considerámos fundamental fazer uma contextualização histórica, dando referência de quando se realizaram os primeiros desfiles de moda e quem implementou e contribuiu para este tipo de iniciativa.

Os desfiles de moda foram criados pelo mestre *coiffeur* Le Gros⁷³³ que, na segunda metade do século XVIII,⁷³⁴ mandou desfilar manequins pelas avenidas mais bem frequentadas de Paris com os seus últimos penteados.⁷³⁵ No que diz respeito aos desfiles de Alta-costura, os primeiros a nível internacional de que se tem registo surgiram na segunda metade do século XIX, em França, Grã-Bretanha e Estados Unidos. Charles Worth (1825-1895)⁷³⁶ foi o primeiro costureiro a utilizar manequins humanas para apresentar os últimos figurinos das suas colecções às clientes. Este acontecimento, que decorria no interior da sua “*maison*”, distinguia-se em relação ao tempo em que eram as próprias clientes que ditavam o modo como desejavam que fossem os modelos dos seus vestidos.

⁷³³ *Coiffeur* Le Gros – cabeleireiro francês do século XVIII, que trabalhou para a corte francesa, incluindo Madame Pompadour. Em 1763 escreveu um livro intitulado *L'Art de la coëffure des dames françaises*, e, em 1767 criou *Académie pour la coëffures des Dames*, em Paris.

⁷³⁴ Baldini, Massimo, *A Invenção da Moda, as teorias, os estilistas, a história*, Edições 70, Lisboa, 2006, p. 16.

⁷³⁵ Idem, *Ibidem*, p. 130.

⁷³⁶ Charles Frederick Worth (1825-1895), costureiro inglês considerado o “pai da Alta-costura”. Foi o primeiro costureiro a usar modelos vivos para apresentar as suas colecções. Foi impulsionador dos desfiles de moda. Começou a sua carreira a trabalhar com aprendiz na casa *Swan & Edgar* (comerciantes de tecidos).

Nesta época, os desfiles de moda eram diferentes dos desfiles de moda correntes; costumavam durar horas e, por vezes, tardes inteiras, tinham horários fixos e repetiam-se diariamente ao longo de semanas. Para as senhoras era uma forma de convívio, um reencontro, visto se tratar de um evento destinado a uma elite distinta da sociedade feminina como pudemos comprovar para o caso português.

Durante os visionamentos no ANIM, constatámos que era sempre servido um chá, ou um lanche requintado, onde as senhoras se encontravam confortavelmente sentadas à volta de mesas, no caso dos desfiles se realizarem em locais públicos, como aconteceu no Hotel Ritz ou no Casino Estoril. No caso de decorrerem nos *ateliers* das costureiras, a clientela estaria distribuída ao longo do salão, mas também um chá era sempre servido, talvez como forma de agradecimento pela presença e um gesto de gentileza para com as clientes.

Os desfiles da Alta-costura eram frequentemente acontecimentos privados e fechados, por vezes, exclusivos para clientes especiais e por convite. Com a concorrência entre os costureiros, é adoptado por cada um deles um estilo próprio de manequim, a ser usado para desfilar os seus modelos de *toilettes*.

Em Portugal, nos anos 20, os armazéns de Lisboa, nomeadamente os Armazéns do Chiado, já organizavam desfiles de moda, mas foi só em 1937 que teve lugar um evento específico no que diz respeito à Alta-costura portuguesa, onde foi apresentada às senhoras da alta sociedade a moda de Paris. Este grande acontecimento teve lugar no Palácio Foz e foi noticiado por jornais e revistas da época. Tratava-se do “primeiro chá de Alta-costura”, que durou a noite toda, segundo a imprensa, o qual será destacado mais à frente no nosso trabalho.

Segundo as três senhoras por nós entrevistadas - a Sr^a. D. Ilda Aleixo, a Sr^a. D. Laurinda Farmhouse, e a Sr^a. Luísa Gonçalves - era habitual os desfiles de moda em Portugal serem realizados, na sua maioria, nos próprios *ateliers* das modistas. Segundo as nossas fontes, era sempre por convite dirigido directamente às clientes. Tratava-se de um pequeno cartão, enviado para a residência da cliente por correio. Na figura seguinte, vemos um exemplar desse tipo de documento, da casa *Judith*, localizada em Lisboa.



Fig.315 - Modelo de convite para assistir à passagem de modelos, Colecção da Casa Judith.

A casa Judith começou por ser especializada em chapéus. A sua proprietária era considerada na época uma grande modista de chapéus. Mais tarde, o seu *atelier* também se veio a dedicar à Alta-costura, onde contou com a colaboração da modista, Augusta Nazareth, para este efeito.

De acordo com as senhoras anteriormente referidas, as próprias afirmaram que a grande propaganda destes eventos era feita através da chamada “passa a palavra”, pois muitas das clientes que iam assistir aos desfiles levavam amigas, ficando assim estas, também a conhecer as colecções. Este tipo de ambiente foi verificado e comprovado através do visionamento no ANIM, em que alguns dos vídeos relativos a desfiles de moda, aconteceram nos próprios *ateliers* das modistas, passando a citar como exemplo, o desfile de Anna Maravilhas (1961); Cármen Garcia (1962) e Sérgio Sampaio (1971 e 1974).

O desfile de Anna Maravilhas, realizado em 1961, contou com Alta-costura francesa, com exemplo de Christian Dior ou de Pierre Balmain. A produção dos seus modelos para este desfile foram confeccionados por costureiras nacionais, mas sempre mediante autorização dos grandes costureiros estrangeiros. De Paris a Lisboa, a Alta-costura francesa marcou a sua presença neste desfile com toda a graciosidade que lhe era caracterizada, tornando assim a mulher ainda mais atraente.⁷³⁷

Em 1962, Cármen Garcia, apresentou a sua colecção no seu *atelier* em Lisboa. Exibiu assim, um conjunto em brocado estilo “Chanel”; um vestido de *noir* em organza; um *tailleur* antigo,

⁷³⁷ Cf. “Imagens de Portugal”, 1961, visionamento no Arquivo Nacional de Imagem em Movimento.

elegante e distinto; um casaco branco de linha simples; um vestido de cocktail; um vestido em linho, folhos e brocado suíço. Segundo a reportagem todos os modelos da sua *boutique* fizeram sensação.⁷³⁸

Em 1971, o costureiro Sérgio Sampaio apresentou a sua colecção de Inverno, onde contou com modelos de vestidos da Dior, Yves Saint Laurent, Balmain, Guicci e Chanel. Por sua vez, existe outro registo no ANIM de outro desfile de moda realizado por este costureiro,⁷³⁹ em 1974, onde exhibe a sua colecção para o Inverno desse ano. Com um traço já seu característico, onde verificamos que o autor se guia por Londres ou por Paris, como o próprio documentário refere: “prefere acertar as agulhas por Londres ou por Paris”⁷⁴⁰. No desfile foram apresentados casacos de Inverno, *tailleur* de calças e casaco para senhora – começa-se a verificar a partir desta época uma presença mais persistente de calças na moda feminina.⁷⁴¹

No entanto, os desfiles de moda também ocorreram em lojas e armazéns de referência, nomeadamente, na Casa Africana e nos Grandes Armazéns do Chiado, bem como em edifícios históricos, que pela excelência do ambiente considerámos que mereciam ser, então, destacados.

Com a Segunda Guerra Mundial, os desfiles de moda no estrangeiro estiveram, de algum modo, suspensos devido ao racionamento de tecidos, à uniformidade da sua fabricação, à entrada da mulher nos serviços industriais e auxiliares do exército, o que provocou de certa forma uma paralisação: “[...] *daquilo que há de novo no belo da história: a Moda*”⁷⁴². Após o conflito, em 1945, Paris apresentou uma exposição com artísticos modelos de *toilettes* confeccionados em miniatura, onde contou com a colaboração de diversos costureiros de renome estrangeiros, artistas plásticos e cabeleireiros; todos deram o seu contributo de forma a obter um grande êxito.

Em Londres, por sua vez, “[...] a despeito das dificuldades, os artistas desenhadores das “novas escolas”, alfaiates, costureiros, manufactores de tecidos e comerciantes das indústrias têxteis, numa brilhante cooperação, conceberam e levaram a efeito uma grandiosa exposição – passagem de modelos, que se realizou no *May Fair Hotel* de Londres, em 11 e 12 de Junho de

⁷³⁸ Cf. “Passagem de modelos – Cármen Garcia, 1962, Arquivo Nacional de Imagem em Movimento.

⁷³⁹ Cf. “Moda – Colecção do costureiro Sérgio Sampaio”, 1971, Arquivo Nacional de Imagem em Movimento.

⁷⁴⁰ Cf. “Passagem de modelos do costureiro Sérgio Sampaio”, 1974, Arquivo Nacional de Imagem em Movimento.

⁷⁴¹ Cf. “Passagem de modelos do costureiro Sérgio Sampaio”, 1974, Arquivo Nacional de Imagem em Movimento.

⁷⁴² Cf. “Do Futuro da Moda”. In: *Vestir*, nº. 39, Outubro de 1945, p. 4.

1945, por iniciativa da revista *The Draper's Organiser Fashions and Fabrics*. Assim, perante centenas de distintos assistentes técnicos, representantes dos domínios e de vinte países: Bélgica, Polónia, Espanha, Chile, Noruega, Argentina, Portugal, Checoslováquia, Grécia, U.R.S.S., Turquia, França, Holanda, Dinamarca, Suíça, Suécia, Egipto e Uruguai. Foram apresentados 126 modelos, 50 em tecidos de lã, das novas séries, o que constituiu uma demonstração de valor do figurino inglês, para senhora, nos géneros alfaiate, desporto e fantasia.”⁷⁴³ O artigo da revista *Vestir* que temos vindo a citar, termina referindo que esta passagem de modelos foi a primeira após o conflito, realizada em Londres, sendo que a último tinha sido em 1939. Aproveita para fazer o anúncio à próxima passagem de modelos que será em Novembro de 1945, que se “[...] destina a servir de padrão às criações inglesas de Verão, com projecção mundial”.⁷⁴⁴

Devido ao sucesso da passagem de modelos de Junho, realizou-se outra em Novembro do mesmo ano, contando com a colaboração de técnicos têxteis, figurinistas, comerciantes, costureiros, etc. Como da primeira vez, também foram convidados os representantes de vários países. A passagem de modelos reunia modelos de inverno, de cerimónia e vestidos de noite; mas também alguns fatos de banho.⁷⁴⁵

Também em Paris decorriam as tradicionais passagens de modelos, como indica o artigo da revista *Modas & Bordados* em 1948, na grande maioria nos próprios *ateliers* dos costureiros, e estas também eram divulgadas nos periódicos femininos portugueses da época: “lá, como aqui, andam agora os costureiros atarefados com as clássicas passagens de modelos, na abertura da estação”⁷⁴⁶. É desta forma que começa o artigo, dando a conhecer às senhoras que a capital da moda se encontrava em reboição com os preparativos para o lançamento da nova colecção. Para o Outono que se avizinhava espectável, a escolha dos vestidos recairia sobre “o bom gosto e a economia doméstica”⁷⁴⁷. Ao mesmo tempo alertava às senhoras para não cometerem exageros nos metros e metros de tecidos utilizados nos vestidos, dependendo a economia acima de tudo.⁷⁴⁸ (figs.316 e 317)

⁷⁴³ Cf. “Do Futuro da Moda”, *In: Vestir*, nº. 39, Outubro de 1945, p. 16.

⁷⁴⁴ Idem, *Ibidem*.

⁷⁴⁵ Cf. “Páginas Femininas – Passagem de Modelos”, *In: Vestir*, nº. 40, Inverno de 1945, p. 12.

⁷⁴⁶ Cf. “Passagem de modelos em Paris”, *In: Modas & Bordados*, nº. 1913, 6 de Outubro 1948, pp. 6-7.

⁷⁴⁷ Idem, *Ibidem*.

⁷⁴⁸ Idem, *Ibidem*.



Fig. 316



Figs.316 e 317 - “Passagem de modelos em Paris”, In: *Modas & Bordados*, nº. 1913, 6 de Outubro de 1948, pp. 6-7.

Alguns dos maiores desfiles de moda ocorridos no estrangeiro, em Paris e em Itália, decorreram em edifícios históricos, ou com reconhecido valor arquitectónico e artístico. Em Portugal, também constatámos essa realidade, como veremos.

Em Paris decorreram e decorrem desfiles de moda, nomeadamente, no Grande Palais (fig.318) e no Palácio de Versailles. Em Atenas, decorreram na Acrópole, nomeadamente o desfile de Christian Dior ocorrido em 1951, onde o costureiro usou os monumentos da Grécia Antiga como pano de fundo para fotografar a sua colecção desse ano. (figs.320 e 321) O responsável pelo trabalho fotográfico foi Jean-Pierre Pedrazzini (1928-1956), fotógrafo de renome da revista francesa *Paris Match*. Em Itália, por sua vez, os edifícios do Palácio Pitti, em Florença, o Teatro La Scala, em Milão e a Fonte de Trevi, em Roma, (fig.324) são alguns dos

principais palcos para os grandes desfiles de moda, hoje designada como *Semana da Moda* (*Fashion Week*).



Fig.318 - Desfile de moda no interior do Grand Palais, da colecção de Chanel intitulada *Garden*. Fotografia de: Patrick Kovarik. Fonte: <https://landscapelover.wordpress.com/2010/10/08/chanel-garden/>.



Fig.319 - Desfile na Acrópole de Atenas, Dezembro de 1958. Fonte: <http://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-not%C3%ADcias/francoise-arnoul-at-athens-acropolis-in-1958-fotografia-de-not%C3%ADcias/104421569#francoise-arnoul-at-athens-acropolis-in-1958-picture-id104421569>



Fig.320 - Desfile da Casa Dior, em 1951 no monumento Erecteion

Fonte: <http://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-not%C3%ADcias/the-new-collection-by-christian-dior-show-fotografia-de-not%C3%ADcias/629610302#the-new-collection-by-christian-dior-show-organized-in-athenes-by-the-picture-id629610302>



Fig.321 - Desfile de Christian Dior em 1951 no monumento Partenon.

Fonte: <http://neoskopos.com/news/en/My-Big-Fat-Greek-Weekthe-vow-of-the-nation-acropolis-gucci>



Fig.322 - Desfile de moda da colecção de 1951/1952 da costureira Simonetta (1922-2011) na Sala Bianca do Palácio Pitti em Florença. Fonte: <http://www.orazero.com/londra-esplora-la-moda-italiana-suoi-settantanni-al-va/>



Fig.323 - Desfile de moda na Sala Bianca do Palácio Pitti em Florença, 1955. Fonte: <https://pt.pinterest.com/pin/175358979217048591/>



Fig.324 - Valentino e as suas modelos, em 1967, na Fonte de Trevi, em Roma. Fonte: <https://www.theguardian.com/fashion/2014/mar/26/rebirth-italian-fashion-1950s-versace-gucci>

Destaquemos a primeira Semana da Moda pelo particular interesse de que se revestiu não só em relação à moda, como em relação ao edifício onde ocorreu.

A primeira *Semana da Moda* (*Fashion Week*) foi organizada a 28 de Novembro de 1973⁷⁴⁹, por Eleanor Lambert e pelo curador do Palácio de Versailles, Gerald Van der Kemp. O evento teve lugar no Palácio de Versailles, de modo a angariar fundos para o restauro do Palácio, nomeadamente, o quarto de vestir de Maria Antonieta, o quarto de brincar de Luís XV e as escadas que começaram a ser construídas em 1722, mas que não chegaram a ser concluídas.

Este evento contou com a presença de 700 convidados⁷⁵⁰, entre eles, a Princesa Grace Kelly, Marie-Hélène de Rothschild, Jacqueline de Ribes, Gloria Guinness, Andy Warhold e Liza Minelli. Tornou-se lendário devido à sua grandiosidade e à participação das figuras ilustres que estiveram presentes.⁷⁵¹

⁷⁴⁹ Cf. *The Battle of Versailles Fashion Show*. Disponível online em https://en.wikipedia.org/wiki/The_Battle_of_Versailles_Fashion_Show - Consultado a 30 de Janeiro de 2017.

⁷⁵⁰ Idem, *Ibidem*.

⁷⁵¹ Idem, *Ibidem*.

O desfile contou com a participação de costureiros parisienses – Yves Saint Laurent, Pierre Cardin, Emanuel Ungaro, Christian Dior e Hubert de Givenchy – e ainda com costureiros americanos – Oscar de la Renta, Stephen Burrows, Halston, Bill Blass e Anne Klein.



Fig.325 - Desfile de moda – A primeira *Semana da Moda*, que decorreu no Palácio de Versailles, em 1973. Fonte: <https://thefashionplatemag.com/2016/03/21/the-film-adaptation-of-1973s-infamous-fashion-show-the-battle-of-versailles-announced/>

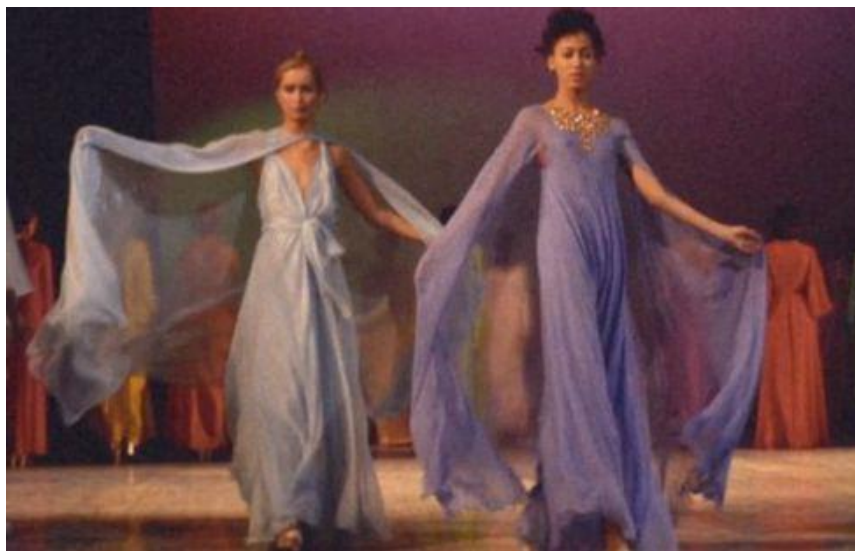


Fig.326 - Desfile de moda do costureiro Oscar de la Renta, na Primeira *Semana da Moda*, que decorreu no Palácio de Versailles em 1973. Fonte: <https://agnautacouture.com/2016/06/19/the-battle-of-versailles-%E2%80%A8the-most-glamorous-night-in-fashion-%E2%80%A8history-book-documentary/>



Fig.327 - Público que assistiu ao desfile de moda que decorreu na Primeira *Semana da Moda*, no Palácio de Versailles, em 1973. Fonte: <https://agnautacouture.com/2016/06/19/the-battle-of-versailles-%E2%80%A8the-most-glamorous-night-in-fashion-%E2%80%A8history-book-documentary/>



Fig.328 - Marie-Hélène de Rothschild com um modelo da criação de Yves Saint Laurent, e Princesa Grace Kelly, no desfile de moda da Semana da Moda, que decorreu no Palácio de Versailles, em 1973. Fonte: <https://agnautacouture.com/2016/06/19/the-battle-of-versailles-%E2%80%A8the-most-glamorous-night-in-fashion-%E2%80%A8history-book-documentary/>



Fig.329 - Barão Guy de Rothschild, curador do Palácio de Versailles, Gerald van der Kemp e Grace Kelly, no desfile de moda da Primeira *Semana da Moda*, em 1973. Fonte: <https://agnautacouture.com/2016/06/19/the-battle-of-versailles-%E2%80%A8the-most-glamorous-night-in-fashion-%E2%80%A8history-book-documentary/>



Fig.330 - Eleanor Lambert, organizadora da Primeira *Semana da Moda*, que teve lugar no Palácio de Versailles, em 1973. Fonte: <https://agnautacouture.com/2016/06/19/the-battle-of-versailles-%E2%80%A8the-most-glamorous-night-in-fashion-%E2%80%A8history-book-documentary/>

Na época do Estado Novo, a moda portuguesa, para além de ser divulgada nos periódicos femininos, era também apresentada e divulgava através dos desfiles de moda ou passagens de modelos (estes dois tipos de nomenclaturas eram ambas usadas). É através destes acontecimentos que as grandes costureiras exibiam as suas colecções em cada estação. As colecções eram desenhadas e confeccionadas por modistas portuguesas, mas com inspiração vinda do estrangeiro. É contudo, importante referir que, por vezes, muitas das costureiras davam o seu “toque pessoal” à colecção, quer isto dizer, efectuavam pequenas modificações na confecção dos seus vestidos através dos modelos estrangeiros, tidos como influência.⁷⁵²

No entanto, estes grandes eventos de moda, não eram apenas realizados nos *ateliers* das modistas, mas também, em algumas lojas de moda, como referimos anteriormente. Os Armazéns do Chiado foi um dos locais onde sazonalmente se realizavam passagens de modelos. Outras lojas também tinham a prática de realizar este tipo de evento como era o caso da Casa Africana, da Casa Último Figurino, o Grémio de Modas e Luvária de Lisboa. No decorrer da nossa observação atenta pelos periódicos, concluímos que a Sr^a. Maria do Carmo Fragoso (1879-1956), esposa do Presidente Carmona, era uma presença assídua e marcante neste tipo de iniciativas. A nosso ver, consideramos pertinente que seja mencionada, devido a este facto e por também ter estado presente em algumas cerimónias realizadas pelas Escolas de Corte e Costura, como exemplo, a Escola da Madame Justo e a Escola Paixão. Questão que foi tratada no subcapítulo 3.3. do nosso trabalho.

Em Abril de 1945, a Casa Africana promoveu uma passagem de modelos apresentando a sua colecção de Verão, para esse ano, conforme anunciava a cronista da revista *Voga* – “Uma tarde elegante na Casa Africana”⁷⁵³ -, realçando que, apesar de Paris já estar livre do domínio alemão, as notícias sobre as novas tendências da moda ainda não estavam a ser divulgadas para os periódicos portugueses. Segundo ainda o mesmo artigo, a moda em Lisboa continuava a difundir-se, a transformar-se e a progredir, e, para isso, contava com a Casa Africana, esta tida como uma casa bastante conceituada e com costureiros de alto nível, a trabalhar no seu estabelecimento, onde contava com o “método parisiense”⁷⁵⁴, designado como sendo o

⁷⁵² Esta informação fornecida pelas senhoras: Ilda Aleixo e Laurinda Farmhouse.

⁷⁵³ Cf. “Passagem de Modelos – Uma tarde elegante na Casa Africana”, *In: Voga*, nº. 19, Maio de 1945, p. 20.

⁷⁵⁴ “Método parisiense” – denominado, segundo o artigo da revista *Voga*, nº. 19, Maio de 1945, p. 20, como sendo a técnica utilizada na confecção de *toilettes* de Alta-costura, pelos grandes costureiros parisienses. E que as costureiras em Portugal já vinham adoptar desta altura.

método utilizado pelos costureiros parisienses e que era tido em consideração em Portugal. A assistência que compareceu ao desfile era composta por senhoras da alta sociedade lisboeta.⁷⁵⁵

No artigo percebemos o estilo de vestuário desfilado naquela tarde de elegância, “[...] casaco em lã *resedá*, que causou admiração pela sua simplicidade e elegância. [...] Segue-se-lhe um gracioso vestido *romain*, de seda marine, com *empiècement* branco com bordado suíço. [...] vestido de tarde executado em marrocaïn *imprimé*, [...] vestido em Georgete de lã preta, com aplicações orientais, tendo o seu harmonioso conjunto sido bastante admirado pela selecta assistência [...]”.⁷⁵⁶ Contudo, fazendo ainda menção a um *tailleur* para a tarde, em Georgete de lã *cyclamen*⁷⁵⁷ que teve a grande admiração de todos na sala.⁷⁵⁸ Faz também referência a casacos tipo sport “muito pregueados, formando bastante roda, foram muito elogiados”.⁷⁵⁹ Termina a apresentação dos diversos modelos citando ainda “muitos mais sedutores vestidos foram exibidos [...]”.⁷⁶⁰ Conclui salientando as ilustres senhoras da alta sociedade feminina que se encontravam na plateia. Destacamos algumas: Caldeira Menezes, Oliveira Santos, Dias Costa, Alberto Campos, Sara Rego, Falcão Costa, Pratas, Fernandes Costa, Castro Seixas, Madame Elvira Damásio, entre outras.⁷⁶¹



Fig.331 - Anúncio publicitário à passagem de modelos da Casa Africana que ia apresentar a colecção de Inverno de 1960, In: *Voga*, nº 1066, Novembro de 1960, p. 8.

⁷⁵⁵ Cf. “Passagem de Modelos – Uma tarde elegante na Casa Africana”, In: *Voga*, nº. 19, Maio de 1945, p. 20.

⁷⁵⁶ Idem, *Ibidem*.

⁷⁵⁷ Georgete de lã *cyclamen* – Georgete é um tipo de têxtil (crepe) muito utilizado na confecção das *toilettes* femininas no início do Século XX. Este nome foi dado a este título em nome da costureira francesa Georgette de la Plante. Lã *cyclamen* é um tipo de lã originário da planta cyclamen.

⁷⁵⁸ Cf. “Passagem de Modelos – Uma tarde elegante na Casa Africana”, In: *Voga*, nº. 19, Maio de 1945, p. 20.

⁷⁵⁹ Idem, *Ibidem*.

⁷⁶⁰ Idem, *Ibidem*.

⁷⁶¹ Cf. “Passagem de Modelos – Uma tarde elegante na Casa Africana”, In: *Voga*, nº. 19, Maio de 1945, p. 20.

Neste mesmo ano, o Grémio de Modas e Luvária de Lisboa realizou uma passagem de modelos nos jardins do Conde de Farrobo, para apresentar a moda para o Verão de 1945. Foram apresentados vestidos de senhora e criança, *toilettes* de noite e de *garden-party*, fatos de praia e de desporto. O evento foi presidido e orientado por Alda Diniz, a grande animadora deste género de festas. Estiveram presentes os principais costureiros de Lisboa e contou com a presença da Sr^a. D. Maria do Carmo Fragoso Carmona e senhoras da alta sociedade.⁷⁶² A notícia adiantava que estiveram também presentes nesta parada de elegância as *toilettes* do Grandes Armazéns do Chiado.⁷⁶³



Fig.332 - Representa modelos dos Grandes Armazéns do Chiado, In: *Século Ilustrado*, nº 390, 23 de Junho de 1945, p. 18.

Foi a partir de 1950 que os desfiles de moda em Portugal ganharam outro sentido. Começaram a surgir novos nomes e novas casas de moda. Pudemos verificar este facto ao longo dos periódicos nacionais, notando-se uma maior preocupação com este tipo de actividade, que foi também constatada nos visionamentos por nós realizada no ANIM.

Ainda dentro deste campo, chamamos a atenção para o *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, que começou a ser publicado na década de 50, na cidade do Porto. Este periódico divulgou bastante os desfiles de moda que iam acontecendo na cidade do Porto.

⁷⁶² Cf. Artigo In: *Modas & Bordados*, nº. 1743, 4 de Julho de 1945, p. 9.

⁷⁶³ Cf. “Nos jardins do Conde de Farrobo – Uma elegante passagem de modelos”, In: *Século Ilustrado*, nº. 390, 23 de Junho de 1945, p 18.

A revista *Eva* dava notícia em Junho de 1950, de “Um *Cocktail* na Alta-Costura”⁷⁶⁴ (fig.333) assim intitulado pelo periódico do desfile de moda, realizado pela prestigiada casa Bobone, onde contou na elegantíssima assistência com Margarida Nunes da Silva, Francisca de Bettencourt, Antónia Botelho de Sousa, Isabel de Bettencourt, N. de Santa Rita Amado, M. Lourdes Passanha Guedes, M. Brito Barreiro, Vana da Fonseca, Ana Palma Teixeira, Madame Ghisla, M. Adelaide Serra, Alice Alvares, Sarah Valadão, M. Adelaide Balsemão, Teresa Alves Diniz,⁷⁶⁵ entre muitas outras. Este acontecimento revelou-se ter sido mais um grande evento de Alta-costura nacional, onde a casa Bobone apresentou uma novidade francesa de perfumaria.

O desfile contou com a apresentação da colecção de verão, onde o *tricot* teve um grande lugar de destaque. A meio do desfile a proprietária deste ilustre *atelier*, anunciou uma pequena palestra dum engenheiro químico francês dos produtos “Solcolor”, senhor Poincet, que veio informar e apresentar às senhoras da alta sociedade o seu trabalho a nível da perfumaria. As modelos que desfilaram os magníficos vestidos para a colecção de verão, também exibiram os últimos produtos de maquilhagem deste senhor, feitos à base de seda natural. O artigo faz um comentário aos seus produtos dizendo: “[...] como a seda está a ser transformada, com retumbante êxito, em pó de arroz, que passará a chamar-se pó de seda [...]”.⁷⁶⁶



Fig.333 - “Um cocktail na Alta-costura”, desfile de moda promovido nas instalações da casa Bobone. Onde contou na assistência com muitas senhoras da ilustre sociedade portuguesa. In: *Eva*, Junho 1950, pp. 24-25.

⁷⁶⁴ Cf. “Um cocktail na Alta-costura”, In: *Eva*, nº. Junho de 1950, pp. 24-25.

⁷⁶⁵ Idem, *Ibidem*.

⁷⁶⁶ Cf. “Um cocktail na Alta-costura”, In: *Eva*, nº. Junho de 1950, p. 25.

O periódico *Modas & Bordados* anunciava que, nos meses de Outubro, Novembro e Dezembro de 1955 iria haver um “[...] grande afã nos ateliers da Alta-costura. Primeiramente as *passagens* dos novos modelos da estação, depois as cópias, em seguida os fatos por medida sobre figurino”⁷⁶⁷. A notícia adiantou ainda que neste ano, iria-se registar também uma inovação: “[...] a Alta-costura económica dada pelos Grandes Armazéns do Chiado que apresentavam modelos de vestidos, casacos e conjuntos elegantes para o inverno sem ultrapassar a meta dos mil e trezentos escudos”.⁷⁶⁸ (fig.334 e 335)



Fig.334 - ”Costureiros Portugueses - Da esquerda para a direita: Conjunto de vestido muito simples, de linha direita, com o decote orlado de veludo negro. A túnica abotoa à esquerda segundo o corte que vem do decote, ligeiramente arredondado. *Tweed* branco e preto. Gola de veludo; Conjunto de saia e casaco de tweed branco e preto, tipo mármore. Bolsos verticais. Uma gola negra de fazenda angorá com casas abertas à mesma distância dos botões do casaco dão novo aspecto, um aspecto de mais agasalho a este conjunto; Vestido de meia *toilette* de pano cetim cor de avelã. A roda da saia em cima, na anca, é drapeada e presa num corte que modela o corpo e a partir do seio. O corpo abotoa à frente com quatro botões de madrepérola queimada. Manga a três quartos”, *In: Modas & Bordados*, nº. 2288, 14 de Dezembro 1955, pp.16-17.

⁷⁶⁷ Cf. “Costureiros Portugueses”, *In: Modas & Bordados*, nº 2288, 14 de Dezembro de 1955, p. 16-17.

⁷⁶⁸ Idem, *Ibidem*.



Fig.335 - “Costureiros Portugueses – Da esquerda para a direita: Vestido para *cocktail* de imitação *lamé*. Saia circular abotoada com botões forrados de veludo negro igual ao laço que remata uma fita à volta da anca torcida com outra de *lamé*. Decote redondo com um corte à frente a abri-lo mais; Casaco de *tweed* preto e branco. A gola forma uma espécie de estola que dá a volta ao pescoço e ata à frente ou cruza. Esta *écharpe* é rematada com uma franja de lã preta. As mangas têm também um enfeite de fazenda de lã negra pela parte de baixo; Vestido para jantar, em seda negra. Saia trabalhada em panos e jeitos nascendo de um corte difícil e bonito na cintura e ancas”, In: *Modas & Bordados*, nº 2288, 14 de Dezembro de 1955, pp. 16-17.

Devemos ainda frisar que as casas de Alta-costura do Porto só começaram a figurar na imprensa feminina no final dos anos 50, com o surgimento do *Jornal Feminino da Mulher*, publicado na cidade do Porto, iniciando a sua publicação em Novembro de 1957. Um dos principais nomes da Alta-costura portuense que este periódico destacou foi a casa Candidinha. Em 1958, publicou a passagem de modelos efectuada pelo seu atelier, onde contou com a colaboração de Humbertina Bastos, para os chapéus e de Gonçalves, para os sapatos.⁷⁶⁹

Ainda que o nosso estudo se centre em Lisboa, consideramos importante referir que as passagens de modelos realizadas, em 1959, no Porto, foram amplamente divulgadas pelo periódico *Jornal Feminino da Mulher*. A primeira passagem que decorreu nesse ano foi a de Nunes Pinto e Charles Annéquin, que abriram a estação com a apresentação de uma colecção com cerca de 84 modelos. Contou, ainda, com a colaboração do cabeleireiro, “Salão Azul”, de Frias e Manuel dos Santos, que executaram os penteados, Emilia Ayuso para a maquilhagem

⁷⁶⁹ Cf. “Moda”, In: *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº 11, 1 de Maio de 1958, p. 14.

e de Gonçalves que calçou primorosamente todos os manequins.⁷⁷⁰ Embora Lisboa fosse o principal palco de moda nacional e dos grandes desfiles, nomeadamente, a partir dos anos 50, também no Porto estes eventos começaram a ocorrer com alguma frequência e projecção.

As Manequins

Até ao momento, neste capítulo, temos estado a mencionar os desfiles, enquanto evento e acontecimento social que decorria com alguma frequência na nossa sociedade, servindo desta forma à mais prestigiada elite feminina portuguesa, de modo a que esta ficasse a conhecer as últimas tendências da moda nacional e também estrangeira.

Não obstante, julgamos oportuno fazer uma pequena síntese sobre as manequins, não tanto de quem eram, mas sim, no sentido da mulher manequim como profissão. Esta ideia prende-se ao facto de, ao longo da investigação, termos tido conhecimento de alguns artigos nos periódicos estudados, que se revelaram bastante interessantes e que, de certa forma, merecem a nossa análise. Passamos desde já a mencionar o primeiro que temos registo, que foi em Abril de 1948, no *Século Ilustrado*, intitulado, “Escolas de Manequins”, localizadas na capital da moda, Paris. O artigo prevenia para a falta de manequins que estava a instalar-se na capital de Paris. Segundo a fonte, este facto devia-se à indústria cinematográfica e outras tentações⁷⁷¹.

Alerta ainda que é importante “[...] reabastecer as fileiras. Ser manequim não é difícil; não basta um corpo airoso onde caia a preceito uma *toilette* elegante. É preciso também saber mover-se, saber andar, saber sorrir [...]. É também necessário saber despir depressa um vestido para enfiar outro. Para isso há escolas onde se aprende esse abecedário difícil que depois na prática não admite erros de ortografia [...]”.⁷⁷² O artigo faz-se, ainda, acompanhar de diversas imagens que elucidam todo o processo de aprendizagem destas raparigas que desejam ser manequins. (fig.336)

⁷⁷⁰ Cf. *In: Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº 33, 1 de Fevereiro de 1959, pp. 20-21.

⁷⁷¹ Cf. “Escola de Manequins”, *In: Século Ilustrado*, nº. 536, 10 de Abril de 1948, pp. 18-19.

⁷⁷² *Idem, Ibidem.*



Fig.336 - “Escola de Manequins”, In: *Século Ilustrado*, nº 536, 10 de Abril de 1948, pp. 18-19.

Ainda sobre este tema, o *Século Ilustrado*, em Junho do mesmo ano, publica novamente um artigo sobre a matéria intitulado “Escola de Manequins - Os melhores modelos femininos de 1948... não fazem desporto”. O artigo faz referência novamente à Escola de Manequins que existia em Paris: “existe em Paris uma autêntica Escola de Manequins na qual segundo um curso de seis semanas, todas as raparigas podem aprender a *ciência* de caminhar; a *pose* necessária para fumar um cigarro, ou a suprema magistratura do *saber estrar*”.⁷⁷³ (fig.337)



Fig.337 - “Escola de Manequins – Os melhores modelos femininos de 1948... não faziam desporto”, In: *Século Ilustrado*, nº 544, 5 de Junho de 1948, pp. 2-3.

⁷⁷³ Cf. “Escola de Manequins – Os melhores modelos femininos de 1948... não faziam desporto”, In: *Século Ilustrado*, nº 544, 5 de Junho de 1948, pp. 2-3.

Mais tarde, em 1957, a *Eva* publica um artigo igualmente sobre manequins, intitulado “Manequins, estrelas de Alta-costura”. Descreve a forma como as revistas e os jornais divulgam constantemente fotografias sobre as ditas, envergando sempre vestidos de Alta-costura, acessórios por vezes extravagantes. Foca ainda nomes de algumas manequins de costureiros franceses, como é o caso de Carole, que era manequim de Balmain. Mas estão também presentes, nomes das nossas manequins consideradas vedetas na época, que passamos a citar: Maria Emília, Maria Teresa, Marianne, Olga, Florence e Deuby. Usavam grande parte das vezes nomes curtos, incisivos, muito pessoais, nomes que elas próprias criavam. O artigo anunciava que a beleza não era um atributo indispensável a um manequim: “Dir-se-ia mesmo que ela é um pormenor secundário. É a apresentação que conta. Freddy, antigo manequim, escreve nas suas memórias: «Vi raparigas esplêndidas que nunca foram convocadas para o estúdio onde eram elaborados os modelos da colecção, enquanto que algumas autênticas «cargas de ossos», julgadas disformes pelo comum dos mortais, inspiravam p patrão»”⁷⁷⁴

Um ano depois, em 1958, é a vez do *Jornal Feminino da Mulher* publicar um artigo sobre o tema das manequins; neste caso, o artigo “A Mulher Manequim”⁷⁷⁵, afirma que “manequim é a fonte da vida, a fonte da graça suprema duma *toilette* que a Moda dita em cada estação. [...] dá-nos a elegância do novo, do imprevisto [...]”.⁷⁷⁶ O texto finaliza, chamando a atenção para os bastidores dos desfiles de moda, que estes devem ser vistos com atenção, porque através deles podemos analisar o quanto um manequim profissional se desdobra, nas horas dos desfiles.⁷⁷⁷

Vejamos, então, alguns dos principais edifícios históricos que, em Portugal, serviram de palco aos mais badalados desfiles de moda.

⁷⁷⁴ Cf. “Manequins, estrelas de Alta-costura”, *In: Eva*, nº 1020, Janeiro de 1957, p. 29

⁷⁷⁵ Cf. “A Mulher Manequim”, *In: Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº. 12, 15 de Maio de 1958, s/p.

⁷⁷⁶ *Idem, Ibidem.*

⁷⁷⁷ *Idem, Ibidem.*



Fig.338 - Desfile de moda da casa Candidinha no Porto, realizada no Hotel Infante de Sagres, em 1958. In: *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº. 11, 1 de maio de 1958, p. 14.



Fig.339 - Desfile de Martinho Lda. In: *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº 25, 15 de Novembro de 1958, s/p.



Fig.340 - Desfile dos modelos do costureiro Sérgio, para a colecção da Primavera de 1959, realizado no Hotel Infante Sagres, In: *Jornal Feminino da Mulher para Mulher*, nº 34, Abril de 1959, p. 2.

Os Desfiles nos Edifícios Históricos

5. 1. Palácio Foz – Primeiro desfile de Alta-costura em Portugal – “O Chá da Alta-costura”⁷⁷⁸

O Palácio Foz é um edifício com projecto original do século XVIII. Em 1755, com o terramoto de 1 de Novembro, o palácio ficou bastante danificado, o que levou a uma intervenção de fundo, tendo ficado concluído só em 1858.⁷⁷⁹

A designação de Palácio Foz deve-se ao facto da 6ª Marquesa de Castelo Melhor, D. Helena, o ter vendido ao 1º Marquês da Foz, Trsitão Guedes de Queirós Correia Castelo Branco, em 1889.

Ao longo da sua existência, o edifício sofreu diversas intervenções onde contou com os melhores arquitectos, escultores e entalhadores da época.

O Palácio da Foz sempre foi conhecido pela sua beleza, elegância e requinte, o que levou a que em 1937 fosse eleito para a realização do primeiro grande desfile de Moda em Portugal. Segundo a imprensa, o evento aconteceu em Novembro desse ano, tendo sido noticiado no jornal *Diário de Notícias*, como “O Chá da Alta-Costura”.(fig. 1) Este evento foi organizado pela revista *Eva*, que se mantinha atenta e informada quanto às últimas modas do nosso país, bem como no estrangeiro. A *Eva*, ao longo da sua existência, teve sempre como missão manter as suas leitoras, senhoras da alta sociedade, informadas do que Paris ditava e o que seguiam as modistas nacionais.

Este evento teve lugar no *Maxim’s – Club dos Restauradores* - clube de diversão que existia dentro do Palácio Foz. Foi considerado pela imprensa como sendo o primeiro evento de Alta-costura em Portugal, onde mostrou às senhoras da alta sociedade a moda que se praticava em Paris e que Portugal seguia com todo o seu requinte. Foi neste salão luxuoso do Palácio Foz, onde se serviu chá, ouviu-se uma orquestra de jazz e dançou-se até às nove da noite. (fig.341)

O *Maxim’s* era um *Club* restrito dentro do Palácio Foz, frequentado pela elite de Lisboa; o nome vinha do luxuoso restaurante parisiense da moda.

⁷⁷⁸ Não é nosso propósito historiar detalhadamente os edifícios onde decorrerem estes desfiles, apenas fazer algumas referências históricas que lhe reforcem a antiguidade e a importância patrimonial que cada um representa.

⁷⁷⁹ José Leite, “Restos de Colecções”, Disponível online:

<http://restosdecoleccion.blogspot.pt/search?q=Pal%C3%A1cio+Foz> – Consultado a 30 de Janeiro de 2017.

O *Club Maxim's* era propriedade de José Nunes Ereira e foi inaugurado, em 1908, como “Club dos Restauradores”. Em 1920 era o expoente máximo da Lisboa elegante e boémia. Em forma de arrendamento, ocupou boa parte do Palácio Foz. Foi o primeiro *Club* a aparecer em Lisboa, com *dancing*, salas de jogo e roleta, bar e restaurante onde se podia comer pela madrugada dentro.



Fig.341 – *Uma Linda Parada de Elegancias – O Primeiro “Chá da Alta-costura” no «Maxim's»* - Notícia do Chá da Alta-Costura, que decorreu no Palácio Foz em 1937, In: *Jornal Diário de Notícias*, 7 de Novembro de 1937.

A notícia de capa do *Diário de Notícias*, de 6 de Novembro de 1937, dava conta da euforia em torno do primeiro *Chá de Alta-Costura* organizado pela revista *Eva: jornal da Mulher e do lar*, fundada 12 anos antes.



Fig.342 – *O Chá de Alta-Costura no «Maxim's»* - Notícia do Chá da Alta-Costura, que decorreu no Palácio Foz em 1937, In: *Jornal Diário de Notícias*, 6 de Novembro de 1937.

Eram tantas as pessoas a querer assistir à passagem de modelos que, à última hora, foram inventados “bilhetes de circulação”⁷⁸⁰ – entradas pagas que não permitiam ocupar mesas e usufruir do lanche. Estes espectadores tinham de permanecer em pé, encostados às paredes, sem perturbar o desfile das manequins com os seus vestidos de noite, que passariam entre as mesas redondas impecavelmente postas sob os lustres de cristal.

No dia seguinte, o relato do *Diário de Notícias* em relação ao acontecimento foi muito entusiástico: “[...]uma linda parada de elegâncias[...]”.⁷⁸¹ E foi assim: “[...]para ver passar as ultimas criações das duas casas de moda mais conceituadas de Lisboa[...]”⁷⁸² – a **Casa Bobone** e a **Casa Madame Vale** – marquesas, viscondessas e baronesas da capital, algumas com os maridos e filhos, vestiam as melhores *toilettes* e casacos de peles para, depois de o chá ser servido, assistirem ao desfile pioneiro e dançarem até às nove da noite, sempre ao som da orquestra residente, a *Jazz* – Band Urceira.

A revista *Eva*, também publicou nas suas páginas pormenores deste magnífico evento, intitulando-o como: “Uma Tarde de Grande Elegância – O primeiro chá desta estação de Alta-costura portuguesa promovida pela Eva constituiu um espectáculo deslumbrante”.⁷⁸³

Contou com a presença da melhor sociedade portuguesa, como refere o artigo da *Eva*: “A melhor sociedade de Lisboa ali aconteceu para assistir ao primeiro chá da Alta-costura portuguesa organizado pela revista [...]”.⁷⁸⁴ Neste evento foram apresentadas as *toilettes* do Inverno das melhores costureiras de Lisboa, Bobone e Madame Valle.

A Casa Bobone apresentou: “Pampillon”; “Amour”; “Trezentos e Vinte”; “Illusion”; “Bicolor”; “Épi d’or”; “Tentation”; “Fougère Rouale”; “Oriflamme” e “Nénuphar”.⁷⁸⁵

⁷⁸⁰ Cf. “O chá da Alta-costura no *Mazim’s*”, In: *Diário de Notícias*, 6 de Novembro de 1937.

⁷⁸¹ Idem, *Ibidem*.

⁷⁸² Idem, *Ibidem*.

⁷⁸³ Cf. “Uma tarde de grande elegância – O primeiro chá desta estação da alta-costura portuguesa promovida pela *Eva* constituiu um espectáculo deslumbrante”, In: *Eva*, nº 652, 13 de Novembro de 1937 s/p.

⁷⁸⁴ Idem, *Ibidem*.

⁷⁸⁵ Idem, *Ibidem*.



Fig.343 - “Nénuphar” *toilette* da Casa Bobone, colecção de Inverno 1937-1938, *In: Eva*, nº. 652, 13 de Novembro de 1937, s/p.

A Casa Madame Valle apresentou: “Entre aimes”; “Abdulah”; “Rose Marie”; “Ritz”; “Diabolo”; “Minuit passée”; “Embassade”; “Diamant”; “Madame Simpson” (casaco) e “Madame Simpson” (vestido).⁷⁸⁶



Fig.344 - “Madame Simpson” – Vestido e casaco, conjunto da Madame Valle, colecção de Inverno 1937-1938, *In: Eva*, nº. 652, 13 de Novembro de 1937, s/p.

⁷⁸⁶ Cf. “Uma tarde de grande elegância – O primeiro chá desta estação da alta-costura portuguesa promovida pela *Eva* constituiu um espectáculo deslumbrante”, *In: Eva*, nº 652, 13 de Novembro de 1937 s/p.

Ambas as Casas de Alta-costura destas importantes costureiras, receberam as maiores congratulações e aplausos, nesta tarde de desfile de beleza e elegância que durou até às 21 horas.

Os penteados dos manequins foram da autoria dos cabeleiros Lino, Viriato e Monteiro e Luidgi.



Fig.345 - Aspecto geral do desfile de Alta-costura das Casas Bobone e Madame Calle, que ocorreu no Palácio Foz, apresentando a colecção de Inverno de 1937.1938. In: *Eva*, nº 652, 13 de Novembro de 1937, s/p.

Apesar deste evento ter sido mencionado como sendo o primeiro chá de Alta-costura a ser realizado, curiosamente, durante a nossa investigação, constatámos que em Abril do mesmo ano, decorreu no mesmo local – Palácio Foz, um baile de Alta-costura, que foi divulgado pela revista *Eva*, intitulado “O Baile oficial da Alta-costura, para a apresentação da moda de Verão de 1937”.⁷⁸⁷

Realizou-se no dia 19 de Abril de 1937, considerado pela *Eva* como um facto marcante para a vida mundana lisboeta, onde o sumptuoso Palácio Foz repleto de luzes, foi pequeno para tantas pessoas que assim queriam assistir ao Baile.

O evento contou com a presença dos mais prestigiados costureiros da capital na época: Beatriz Chagas, Duarte e Madame Valle. Estes mestres da Alta-costura nacional conseguiram

⁷⁸⁷ Cf. “O Baile oficial da Alta-costura, para a apresentação da moda de Verão de 1937”, In: *Eva*, nº. 624, 1 de Maio de 1937, s/p.

um êxito, que segundo a *Eva* foi: “[...] dificilmente será igualado, tendo apresentado uma colecção preciosa de modelos”.⁷⁸⁸

Beatriz Chagas apresentou um modelo intitulado “Vestal”; Duarte por sua vez foi o “Prélude”; Bobone mostrou uma *toilette* “Trésor”; Borges foi “Minuit” e Madame Valle fez desfilarm um modelo distintíssimo que a directora da revista deu destaque. (figs. 347 à 350)



Fig.346 - Aspecto geral do elegante e destinto público que assistiu ao Baile de Alta-costura, *In: Eva*, nº. 624, 1 de Maio de 1937, s/p.

Também neste deslumbrante desfile, a elegante assistência pôde ainda contar com as casas: A. Gonçalves; Eduardo Martins; Último Figurino; Renée; Pompadour; Vidal; Sapatarias Orion e Paris; Tátá & rodrigues e Nally.⁷⁸⁹

Como conclusão, o Baile de Alta-costura portuguesa organizado pela revista *Eva* foi sempre um grande acontecimento, o qual a revista procurou repetir em cada estação.

⁷⁸⁸ Cf. “O Baile oficial da Alta-costura, para a apresentação da moda de Verão de 1937”, *In: Eva*, nº. 624, 1 de Maio de 1937, s/p.

⁷⁸⁹ Idem, *Ibidem*.



Fig.347 - “Vestal”, um elegante modelo da costureira Beatriz Chagas, *In: Eva*, nº. 624, 1 de Maio de 1937, s/p.



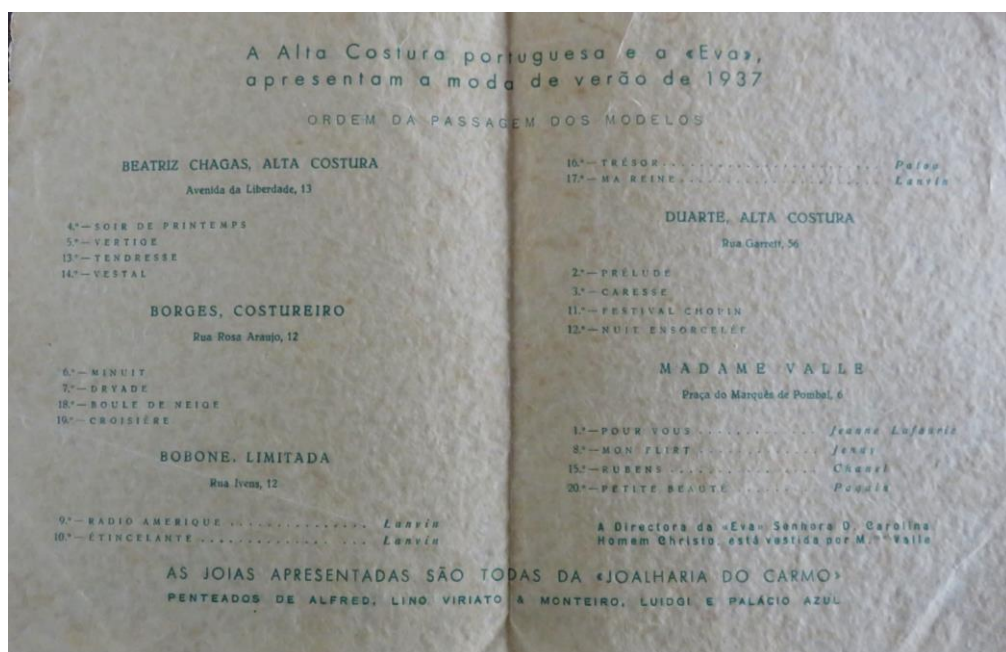
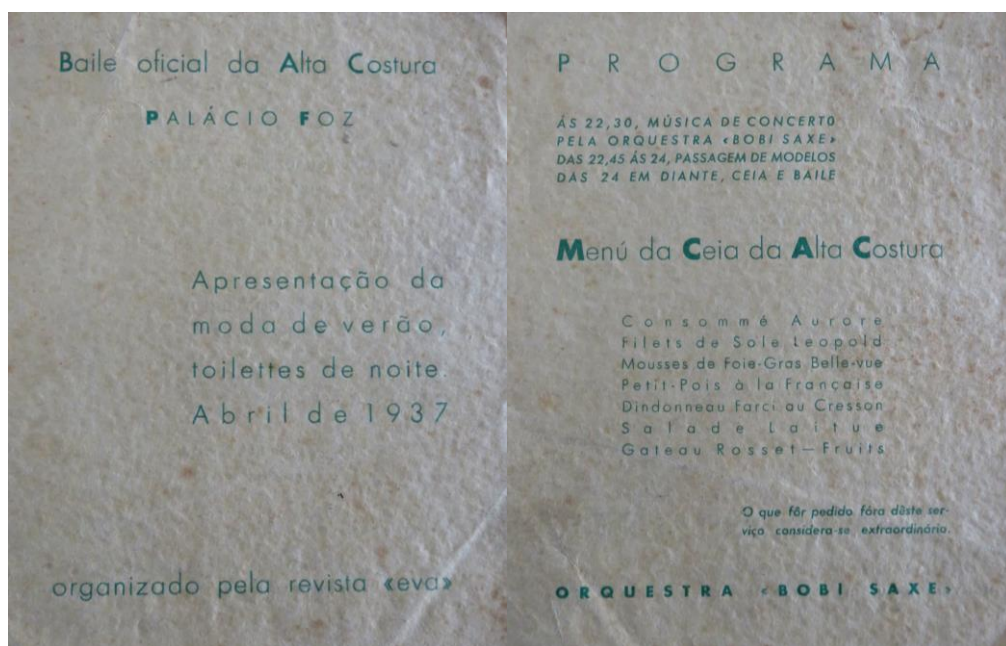
Fig.348 - “Prélude”, um elegante modelo do costureiro Duarte, *In: Eva*, nº. 624, 1 de Maio de 1937, s/p.



Fig.349 - “Trésor”, um elegante modelo da Casa Bobone, *In: Eva*, nº. 624, 1 de Maio de 1937, s/p.



Fig.350 - Destinta *toilette* da Madame Valle, *In: Eva*, nº. 624, 1 de Maio de 1937, s/p.



Figs.351 e 352 - Representa o panfleto correspondente ao evento – Baile oficial de Alta-costura – que decorreu no Palácio Foz. Pode verificar-se o nome de todos os modelos que os costureiros nacionais apresentaram, assim como, alguns que usaram inspiração de costureiros parisienses, como foi o caso da Casa Bobone e Madame Valle. Pertence ao Arquivo da Madame Valle.

Em Maio de 1937, a revista *Eva* promoveu outro Chá de Alta-costura, que contou de novo com a presença das mais prestigiadas mestres da Alta-costura nacional, foram elas: Beatriz Chagas, Bobone e Madame Valle. Este acontecimento teve lugar, mais uma vez, nos deslumbrantes salões do Palácio Foz, onde contou com a orquestra “Boddy Saxe” e se dançou toda a tarde.⁷⁹⁰

⁷⁹⁰ Cf. “Chá da Alta-costura”, In: *Eva*, nº. 625, 8 de Maio de 1937, s/p.

O desfile das magníficas *toilettes* começou às 17 horas, ficando assim esta festa de beleza e elegância na memória da capital. A *Eva* afirma no seu artigo: “[...] está lançada entre nós a festa da Moda, Graças à Eva, em cada abertura de estação haverá um alinda festa e as nossas mulheres elegantes poderão admirar o espírito criador dos nosso grandes costureiros”.⁷⁹¹

Com este tipo de iniciativas, Lisboa aproxima-se, assim, das grandes capitais europeias, onde regularmente realizam os seus desfiles com os mais belos modelos dos grandes costureiros franceses, ingleses e alemães.

A revista refere, ainda, antes deste tipo de acção Lisboa tinha essa lacuna, mas “[...] graças à iniciativa da nossa revista, que sabendo bem o papel que tem a desempenhar, procurou organizar essas festas”.⁷⁹²



Figs.353 e 354 - Aspecto geral da festa “Chá da Alta-costura”, que decorreu no Palácio Foz, em Maio de 1937. In: *Eva*, nº. 625, 8 de Maio de 1937, s/p.

Podemos observar na figura seguinte os modelos apresentados pelas nossas costureiras. Bobone levou a desfilar um modelo intitulado “Amoureux”, composto por um corpo pregueado na frente e uma saia; Madame Valle por seu lado, apresentou uma *toilette* “Mélodie”, deslumbrante vestido, e, por fim, Beatriz Chagas, apresentou um lindo modelo com três transformações denominado com “Après la pluie”. (fig.355)

⁷⁹¹ Cf. “Chá da Alta-costura”, In: *Eva*, nº. 625, 8 de Maio de 1937, s/p.

⁷⁹² Idem, *Ibidem*.



Fig.355 - Três modelos das respectivas costureiras que apresentaram no “Chá da Alta-costura”, realizado no Palácio Foz em Maio de 1937. Da esquerda para a direita: “Amoureux” da Casa Bobone; “Mélodie” de Madame Valle e “Après la pluie” de Beatriz Chagas. In: *Eva*, nº. 625, 8 de Maio de 1937, s/p.

Como temos estado a verificar, estes costureiros sempre denominaram as suas criações com nomes de origem francesa, podemos assim deduzir que este facto se devia à inspiração parisiense que as nossas costureiras recebiam através das influências dos grandes criadores da Alta-costura da capita da moda.

A 13 de Novembro de 1937, sucedeu-se mais uma elegantíssima festa nos salões do *Maxim's* do Palácio Foz, onde as costureiras Bobone e Madame Valle fizeram as honras da festa, apresentando alguns dos seus modelos para o Inverno de 1937, através da iniciativa da *Eva*.

A assistência mais uma vez, muito distinta e elegante. Bobone apresentou dez modelos, todos eles deslumbrantes: “Scandale”; “Mon Péché”; “Quadille”; “Étourdie”; “Le Triomphe”; “Bleut”; “Le charme”; “Panthere”; “Le Feu” e “Chocolat”, todos eles foram recebidos com inúmeros elogios.



Fig.356 - “Panthere”, modelo da Casa Bobone, colecção de Inverno de 1937. In: *Eva*, nº. 654, 27 de Novembro de 1937, s/p.



Fig.357 - “Le Triomphe”, modelo da Casa Bobone, colecção de Inverno de 1937. In: *Eva*, nº. 654, 27 de Novembro de 1937, s/p.

Madame Valle, também apresentou dez toilettes: “Air France”; “Gaillard”; “Étoile”; “Riviera”; “Bonne Chance”; “Anedocte”; “En visite”; “Romeu e Julieta”; “Montmartre” e “Prince de Galles”, tal como os modelos da Casa Bobone, da mesma forma, recebeu inúmeros louvores.



Fig.358 - “Étoile”, modelo da Madame Valle, colecção de Inverno de 1937. In: *Eva*, nº. 654, 27 de Novembro de 1937, s/p.



Fig.359 - “Romeu e Julieta”, modelo da Madame Valle, colecção de Inverno de 1937. In: *Eva*, nº. 654, 27 de Novembro de 1937, s/p.

As manequins foram penteadas pelos cabeleireiros: Luidgi; Lino e Viriato e Monteiro. As fotografias são da autoria de Horácio Novais.

5.2. Coliseu dos Recreios – A “Festa das Costureiras”

O Coliseu dos Recreios foi inaugurado a 14 de Agosto de 1890.⁷⁹³ Foi inovador na introdução da arquitectura do ferro, através da espectacular cúpula em ferro, com 25 metros de raio, vinda da Alemanha, encomenda feita à firma Hein Lehmann e C^a. O traço da obra deveu-se aos engenheiros Goulard, pai e filho e ao português Manuel Garcia Júnior; a construção metálica coube a Castanheira das Neves e a decoração ao pintor António Machado.

Mais tarde, já no século XX, em 1923, o Coliseu recebeu obras de remodelação sob a direcção do arquitecto Cassiano Branco (1897-1970)⁷⁹⁴.

Foi tido sempre como um edifício de referência no mundo do espectáculo, contando na sua longa história com uma diversidade de eventos significativos, que tiveram lugar neste magnífico espaço, dos quais destacamos para o nosso estudo, as tão famosas “Festas das Costureiras”.

Este evento começou a realizar-se no Coliseu dos Recreios a partir do ano de 1946. O primeiro ano teve lugar no Teatro Capitólio, a 4 de Junho de 1938; o segundo no Pavilhão de Desportos, a 13 de Maio de 1939; o terceiro no Estádio Náutico do Sport Algés e Dafundo, 20 de Junho de 1942; e o quarto na Feira Popular, a 24 de Junho de 1943. No Coliseu dos Recreios a primeira “Festa das Costureiras” aconteceu aqui a 23 de Maio de 1946. Estes acontecimentos decorreram no Coliseu dos Recreios, anualmente, até à 24^a festa, que sucedeu a 5 de Junho de 1965, tendo lugar entre os meses de Abril e Julho.

As “Festas das Costureiras” tinham como fim a angariação de fundos destinados à Colónia Balnear de *O Século*. O júri para este tipo concurso era por regra composto por uma pintora, uma modista de Alta-costura, uma cantora e a directora da revista *Modas & Bordados*. Os prémios eram distribuídos pelas seguintes categorias de tipo de traje: Grande Prémio; Prémio de Elegância, que era dividido em duas categorias, vestido de noite e vestido de passeio; Prémio de Originalidade, também dividido em duas categorias, vestido de noite e vestido de

⁷⁹³ “Coliseu, um marco histórico”, Disponível *online*:

<http://www.coliseulisboa.com/historia/marcohistorico.aspx> - Consultado a 8 de Julho de 2016.

⁷⁹⁴ Cassiano Branco (1897-1970), arquitecto português, um dos mais importantes arquitectos da primeira metade do século XX. Pertenceu a um grupo notável que protagonizou a viragem modernista na arquitectura portuguesa. Obras da qual fez parte o Éden e o Coliseu do Porto.

passeio; Prémio de Distinção; Prémio de Graça; Prémio de Fantasia; Prémio de Simplicidade; Prémio Conjunto; Prémio de Leveza e Prémio de Sobriedade.⁷⁹⁵

Cabe ainda realçar que concorriam ao prémio costureiras que se apresentavam individualmente; as grandes casas de costura da altura, com nomes de costureiras e a elas vinculadas; e escolas de corte e costura, das quais destacamos a casa Camila Xavier, de Évora, os Grandes Armazéns do Chiado, a Escola de Corte, Costuras e Bordados Paixão, a Casa Sousa, o Salão Esmeralda e o Salão-Embaixada.⁷⁹⁶

O tema “Festas das Costureiras”, até à data não foi ainda muito estudado pelos autores. Desta forma, considerámos pertinente enumerar neste capítulo todas as “Festas das Costureiras”, mesmo as que aconteceram em outros locais, antes de terem começado a ser realizadas com regularidade no Coliseu dos Recreios. Referimo-nos aos primeiros quatro anos de existência deste evento.

Este tipo de iniciativa era promovida pela revista feminina *Modas & Bordados*, como referido. A sua divulgação, para além de ser publicitada por esta revista, também *O Século Ilustrado*, do jornal *O Século*, fazia a sua reportagem, como se pode verificar no artigo que representa a fig.361.



Fig.360 – *Foi um êxito a Festa das Costureiras* – Primeira Festa das Costureiras aconteceu no dia 4 de Junho de 1938 no Teatro Capitólio, contou com várias pessoas da alta sociedade portuguesa, Vista geral do acontecimento, in: *Século Ilustrado*, 11 de Junho de 1938, p. 9.

⁷⁹⁵ Cf. “VI Grande Festa das Costureiras de 1947”, In: *Modas & Bordados*, nº. 1844, 11 de Junho de 1947, pp. 5-6.

⁷⁹⁶ Idem, *Ibidem*.



Fig.361 – *Foi um êxito a Festa das Costureiras*, Primeira Festa das Costureiras aconteceu no dia 4 de Junho de 1938 no Teatro Capitólio, contou com várias pessoas da alta sociedade portuguesa, In: *Século Ilustrado*, 11 de Junho de 1938, pp. 8 e 9.



Fig.362 – Júri que esteve presente na primeira “Festa das Costureiras”. Contou como presidente do júri o Sr. Governador Civil de Lisboa e o restante júri foi composto por: D. Maria Arantes, a actriz, D. Palmira Bastos (1875-1967), a escritora, D. Fernanda de Castro (1900-1994), a artista, D. Helena Roque Gameiro (1895-1986), Madame Josette Martin, a directora da revista *Modas & Bordados*, D. Maria Lamas (1893-1983) e o Arquitecto Guilherme de Andrade (1887-1971), Silva Tavares, o pintor, ilustrador, ceramista e caricaturista, Jorge Barradas (1894-1971) e Horácio Costa. In: *Século Ilustrado*, 11 de Junho de 1938, pormenor da p. 8.

A forma como a revista *Modas & Bordados* e o *Século Ilustrado* publicitavam o evento, era sempre de forma muito expansiva, com muitas fotografias, que mostravam o grande público que assistia com entusiasmo a esta iniciativa. As próprias capas destes dois periódicos, eram ilustradas com imagens de uma das vencedoras da festa.

A 20 de Junho de 1942 ocorreu a terceira “Festa das Costureiras”⁷⁹⁷, que teve lugar em Algés e Dafundo, notícia que saiu no *Século Ilustrado*.

O evento contou como era habitual como um grupo de júri bastante diversificado, passando pelas diferentes áreas da cultura, desde a representação até aos artistas plásticos. Para esta “Festa das Costureiras”, os membros do júri eram: a actriz, D. Amélia Rey Colaço (1898-1990), D. Alda Deniz, a costureira, D. Beatriz Chagas, a pintora, D. Estrela Faria (1910-1976), a directora da revista *Modas & Bordados*, D. Maria Lamas, que estava sempre presente nestes eventos, o jornalista, político e escritor, Sr. Matos Sequeira (1880- 1962), Mário Remédios (ilustrador da publicação *Corte sem Mestre* de Lília da Fonseca, abordado neste estudo).



Fig.363 – “Foi um êxito a Noite Azul que inclui a linda Festa das Costureiras” – No topo algumas das costureiras que concorreram com os seus modelos, o júri e as costureiras. In: *Século Ilustrado*, 27 de Junho de 1942, pormenor da p. 5.

⁷⁹⁷ Cf. “Festa das Costureiras”, In: *Século Ilustrado*, 27 de Junho de 1942, pp. 4-5.



Fig.364 – “Foi um êxito a Noite Azul que inclui a linda Festa das Costureiras” – desfile das costureiras que participaram no evento. In: *Século Ilustrado*, 27 de Junho de 1942, pormenor da p. 5.

Durante a Segunda Guerra Mundial, o periódico *Modas & Bordados*, sob o patrocínio do jornal *O Século*, não deixou de continuar a realizar a “Festa das Costureiras”, um concurso que promovia a escolha do melhor traje apresentado e que tinha também como objectivo arrecadar dinheiro a favor da Colónia Balnear de *O Século*, como dissemos. Em 1942, anunciou-se a realização da terceira edição no Estádio Náutico do Sport Algés e Dafundo⁷⁹⁸ e, 1943, a realização da quarta edição no Cine Esplanada da Feira Popular de Lisboa⁷⁹⁹.

No ano de 1946 a “V Festa das Costureiras”⁸⁰⁰ decorreu no Coliseu dos Recreios (Fig. 7). O júri que escolhia os melhores trajes era geralmente constituído por pessoas notáveis da sociedade. Neste evento o júri fez-se representar pelos artistas, Júlio de Sousa, Manuela Porto e Aura Abrantes, D. Adelina de Sousa Nunes, e o jornalista e chefe da redacção do *Século Ilustrado*, Mário Rocha.

⁷⁹⁸ Cf. “Foi um êxito a Noite Azul que inclui a linda Festa das Costureiras”, In: *Século Ilustrado*, 27 de Junho de 1942, s/p.

⁷⁹⁹ Cf. In: *Século Ilustrado*, nº 219, 31 de Julho de 1943, s/p.

⁸⁰⁰ Cf. “Um grande acontecimento artístico e mundano a Festa das Costureiras”, In: *Século Ilustrado*, nº 439, 1 de Junho de 1946, pp. 2-3.



Fig.365 – “Foi um grande acontecimento artístico e mundano a Festa das Costureiras”, notícia relativo ao grande acontecimento que teve lugar no Coliseu dos Recreios. In: *Século Ilustrado*, nº 439, 1 de Junho de 1946, pp. 2-3.

Na “VI Festa das Costureiras” fizeram parte do júri: a actriz Brunilde Judice, as Sra. D. Alda Machado Santos, pintora; M.me. Friederih, mestra de Alta-costura; D. Maria de Lourdes Baltasar, presidente do Sindicato Nacional das Costureiras; Sr. Adolfo Simões Muller, poeta e escritor; Bernardo de Sousa, representante das casas concorrentes; o locutor Alberto Reprezas, representando a Rádio Mundial, co-patrocinadora do evento e Maria Lamas, directora do periódico *Modas & Bordados*. Para além dos desfiles dos modelos concorrentes apresentavam-se também, “para animar a Festa”, muitos artistas de vários sectores.

Em 1950 aconteceu mais uma Festa das Costureiras com o apoio da revista “*Modas & Bordados*”⁸⁰¹. Nesta revista existe o seguinte comentário em relação à festa (fig.366): “Costureira: Vai realizar-se mais uma vez a tua festa. Na primeira quinzena de Junho, o palco do Coliseu dos Recreios, cedido gentilmente pelo Sr. Ricardo Covões, vai emoldurar a graça do teu vestido e da tua mocidade. Mais uma vez essa festa, que já tem tradições e que chama o público de Lisboa à plateia da maior casa de espectáculos da capital, exige a tua presença. Tu és a razão primeira dessa noite de alegria que de ano para ano cria maiores

⁸⁰¹ Cf. Anúncio à Festa das Costureiras. In: *Modas & Bordados*, nº. 1994, 26 de Abril de 1950, s/p.

responsabilidades. Irão ser postos à prova o teu bom gosto, a tua habilidade e, sobretudo, a tua vontade também. Sim, nós sabemos, nós adivinhamos o esforço encoberto em cada grega de uma saia, em cada “drapé” de uma blusa. Tu és a heroína desse sonho de uma noite de luzes, flores, brindes, prémios e palmes, só porque a tua vontade quis realizar impossíveis nas horas finais de um dia de trabalho, quando para todos surge a hora de descanso.

*Por isso desejamos e agradecemos a tua presença. Por isso lá estaremos para depôr nas tuas mãos de mulher que trabalha o prémio não só do seu vestido mas também da tua fôrça de vontade. No próximo número publicaremos as normas do concurso e um boletim de inscrição gratuita que deverás preencher e remeter a “MODAS & BORDADOS”. Entretanto vai pensando na pequena maravilha que as tuas mãos vão realizar, uma pequena maravilha de côr e bom gosto, que te poderá dar o primeiro lugar na FESTA DAS COSTUREIRAS DE 1950”.*⁸⁰²

A citação anterior refere-se ao anúncio realizado pela revista Modas & Bordados, em 1950, que tal era uma constante todos os anos por volta da altura quando era realizada a “Festa das Costureiras”. Este anúncio tinha como função informar as jovens costureiras a participarem no evento, dando a conhecer que a sua presença era imprescindível e elas eram as protagonistas desta festa. O anúncio para além de chamar a atenção destas jovens, também informava o público em geral para tal acontecimento.

⁸⁰² Cf. “Festa das Costureiras 1950”, In: *Modas & Bordados*, nº. 1994, 26 de Abril de 1950.

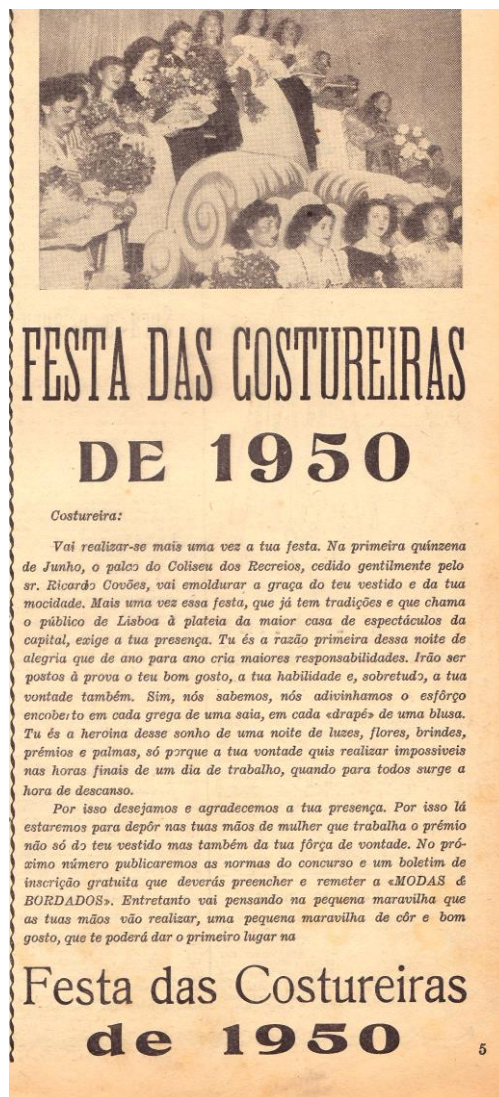


Fig.366 - Anúncio a comunicar que se ia realizar a *Festa das Costureiras de 1950*, In: *Modas & Bordados*, p. 5.

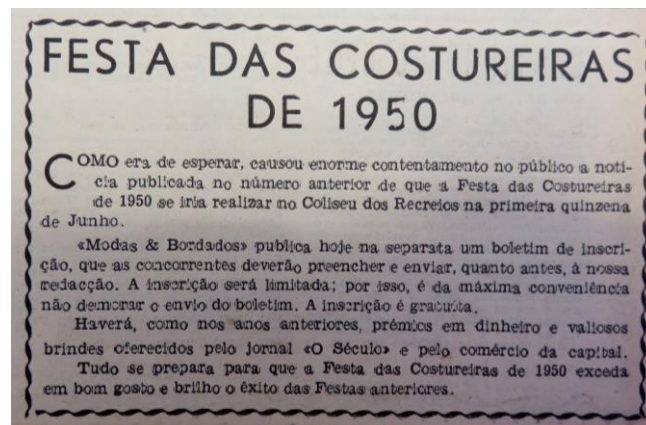


Fig.367 - Anúncio à Festa das Costureiras de 1950, In: *Modas & Bordados*, nº 1995, Maio de 1950, p. 5.

A X e a XI Festas das Costureiras foram também realizadas no Coliseu dos Recreios, em Lisboa, em 1951 e 1952. Esta festa continuou a realizar-se nos anos subsequentes e constituiu-se num dos principais eventos de Moda durante toda a sua existência.

A “X Festa das Costureiras”, 1951, teve direito a capa do *Século Ilustrado*, onde é apresentada uma das concorrentes com um vestido de noite. (fig.368) Foi noticiada como “[...] um êxito a Festa das Costureiras [...]”, como era sempre assim referida. (fig.369)



Fig.368 – Capa do *Século Ilustrado* anunciar a “Festa das Costureiras”, com o título: *O Grande Prémio da “Festa das Costureiras”*, foto de Magê, In: *Século Ilustrado*, nº 707, 23 de Julho de 1951.



Fig.369 – *Foi um êxito a “Festa das Costureiras”* – várias imagens que mostram como foi um grande acontecimento sempre com muito público a assistir, in: *Século Ilustrado*, nº 707, 1 de Julho de 1951, pp.2-3.

No que chega ao nosso conhecimento a última “Festa das Costureiras”, aconteceu a 5 de Junho de 1965, foi a 24ª, teve lugar no Coliseu dos Recreios. (fig.370)



Fig.370 – 24ª “Festa das Costureiras”, teve lugar no Coliseu dos Recreios no dia 5 Junho de 1965 – Imagem representa as costureiras a desfilarem com os seus modelos, in *Século Ilustrado*, 12 de Junho de 1965, pormenor da p. 48.



Fig.371 – As vencedoras da 24ª “Festa das Costureiras” – Vestido de Praia; Vestido de passeio; Vestido noite; Vestido de cocktail, pormenor da p. 48.

Quadro – “FESTA DAS COSTUREIRAS”

	ANO	MÊS	LOCAL
1º	1938	4 Junho	Teatro Capitólio
2º	1939	13 Maio	Pavilhão Desportos
3º	1942	20 Junho	Algés e Dafundo
4º	1943	24 Junho	Feira Popular
5º	1946	23 Maio	Coliseu dos Recreios
6º	1947	21 Maio	Coliseu dos Recreios
7º	1948	7 Junho	Coliseu dos Recreios
8º	1949	6 Junho	Coliseu dos Recreios
9º	1950	22 Junho	Coliseu dos Recreios
10º	1951	10 Julho	Coliseu dos Recreios
11º	1952	3 Julho	Coliseu dos Recreios
12º	1953	22 Abril	Coliseu dos Recreios
13º	1954	22 Abril	Coliseu dos Recreios
14º	1955	30 Julho	Coliseu dos Recreios
15º	1956	12 Julho	Coliseu dos Recreios
16º	1957	24 Maio	Coliseu dos Recreios
17º	1958	30 Abril	Coliseu dos Recreios
18º	1959	25 Junho	Coliseu dos Recreios
19º	1960	1 Junho	Coliseu dos Recreios
20º	1961	3 Junho	Coliseu dos Recreios
21º	1962	16 Junho	Coliseu dos Recreios
22º	1963	14 Maio	Coliseu dos Recreios
23º	1964	11 Junho	Coliseu dos Recreios
24º	1965	5 Junho	Coliseu dos Recreios

Fonte: Este quadro foi elaborado com base na informação recolhida nos periódicos *Modas & Bordados* e *Século Ilustrado*, assim como, o fundo *O Século* da Torre do Tombo.

Por sua vez, no Porto realizavam-se os *Concursos de Vestido de Chita*. Não pretendemos alongar-nos sobre a temática, pois o nosso intuito é concentrarmo-nos sobre a moda em Lisboa, neste caso os desfiles de moda em Lisboa, contudo consideramos pertinente fazer menção a este evento que também tinha como objectivo promover a costura e dar oportunidade a jovens costureiras de ingressarem no mundo da costura e da Alta-costura se assim o desejassem. O periódico que publicitava este acontecimento era o *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*. A título de curiosidade, citamos a notícia de Outubro de 1958, que divulgava o *Concurso do Vestido de Chita*, que teve lugar na feira popular do Porto, com o patrocínio do *Jornal de Notícias*⁸⁰³. (fig.372).



Fig.372 - Júri observando a *toilette* em pormenor. In: *Jornal da Mulher para a Mulher*, nº. 21, Outubro de 1958, p. 21.



Fig.373 - A directora da revista a examinar atentamente dos modelos. In: *Jornal da Mulher para a Mulher*, nº. 21, Outubro de 1958, p. 21.

⁸⁰³ Cf. In: *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº 21, Outubro de 1958, p. 21.

5.3. Armazéns do Chiado e Grandella - Desfiles de Moda

As passagens de modelos também decorreram neste estabelecimento comercial, mesmo durante a Segunda Guerra Mundial.

Os Grandes Armazéns do Chiado, encontravam-se na zona do Chiado, área central da cidade de Lisboa, na convergência da Rua do Carmo com a Rua Nova do Almada e a Rua Garrett.

O edifício onde se instalou a “Companhia dos Grandes Armazéns do Chiado”, a 20 de Novembro de 1894, foi construído antes do terramoto de 1755 e pertenceu ao Convento do Espírito Santo da Pedreira da Ordem do oratório de São Filipe Nery, tendo sido sempre um edifício de referência em Lisboa pela sua dimensão.

Em 1888, dois irmãos Joaquim Nunes dos Santos e Abílio Nunes dos Santos fundam a firma “Nunes dos Santos & C^a”, e instalam-se na sobreloja do número 12 da Travessa de São Nicolau onde exploram o negócio de importação de rendas e bordados.

Em 1927, o Palácio dos Barcelinhos é comprado pelos “Grandes Armazéns do Chiado” aos herdeiros do Visconde de Ouguella.

Em 1980, este edifício é vendido a uma sociedade constituída por Manuel Martins Dias, proprietário da extinta rede de supermercados “Paga – Pouco” e José Pereiras Dias, dono dos também extintos “armazéns Conde Barão”.

Em 1942, os Grandes Armazéns do Chiado realizaram no Salão de Chá uma passagem de modelos para apresentar a colecção de Inverno. Esta foi realizada, segundo o artigo do periódico feminino *Modas & Bordados*, num ambiente de grande distinção, com a presença de muitas figuras notáveis da sociedade elegante. Um dos modelos foi criado pelo Sr. Manuel Nunes, filho de um dos proprietários dos Armazéns, e os demais foram concebidos pelo desenhador Agostinho Borges e executados pelas modistas Sr^a. D. Laura Vasconcelos e Sr^a D. Joaquina Soares. O artigo da revista feminina acrescentou ainda que os Armazéns do Chiado eram uma casa portuguesa a conseguir vencer a crise que se vivia na altura, conseguindo assim, manter o nível da elegância feminina.⁸⁰⁴

Em 1943, os Grandes Armazéns do Chiado apresentam a sua colecção de Inverno, com nova passagem de modelos. Foram apresentados 30 vestidos, elaborados pelos seus desenhadores e

⁸⁰⁴ In: *Modas & Bordados*, nº 1607, 25 de Novembro de 1942, p. 11

costureiros. Em 1944, reabriram o seu salão de passagem de modelos, completamente reestruturado, onde foi apresentada uma colecção composta de vestidos e chapéus de Alta-Costura. Segundo o artigo: “os modelos exibidos foram desenhados por Agostinho Borges sob orientação de Manuel Nunes dos Santos, de requintado bom gosto, provaram que a nova *première* madame Dolores Pedroso pode ombrear com as mais afamadas *premières* parisienses [...]”⁸⁰⁵. (fig.374)



Fig.374 - “Passagem de modelos dos Grandes Armazéns do Chiado”, onde desfilaram vestidos e chapéus desenhados por Agostinho Borges e confeccionados pela *première* Madame Dolores Pedroso. Podemos observar na imagem do canto superior direito do artigo, uma considerável plateia na assistência deste desfile. In: *Modas & Bordados*, nº 1713, 6 de Dezembro de 1944, p. 4.

A apresentação da colecção para o Inverno de 1945-46 dos Grandes Armazéns do Chiado, segundo o periódico *Modas & Bordados*, contou com a presença da senhora Fragoso Carmona e muitas senhoras da alta sociedade Lisboaeta. (fig.375)

⁸⁰⁵ Cf. “Passagem de modelos dos Grandes Armazéns do Chiado”, In: *Modas & Bordados*, nº. 1713, 6 de Dezembro de 1944, p. 4.

UMA TARDE ELEGANTE NOS GRANDES ARMAZENS DO CHIADO

LISBOA pode orgulhar-se de ter progredido notavelmente no que diz respeito à moda. Hoje, a mulher portuguesa tem já onde escolher as suas «toilettes», sem precisar de recorrer aos modelos estrangeiros.

Na apresentação da moda de inverno, realizada há pouco nos Grandes Armazéns do Chiado, uma assistência numerosa

e elegantíssima pôde admirar algumas criações que são verdadeiras maravilhas de alta costura, pela sua originalidade e distinção. A beleza e o bom gosto foram as notas dominantes dessa tarde inesquecível, marcando um novo e indiscutível triunfo para os Grandes Armazéns do Chiado e para o sr. Manuel Nunes dos Santos, que dirige superiormente a sua secção de confecções.

///

Um aspecto da passagem de modelos nos Grandes Armazéns do Chiado, a que assistiram a senhora de Frágoso Carmona e muitas das figuras femininas mais categorizadas da sociedade lisboeta.

///



///

NA CAPA: Elegantíssima «toilette» de veludo preto e peles claras, apresentada pelos Grandes Armazéns do Chiado na sua passagem de modelos que alcançou um êxito excepcional. Chapéu de feltro guarnecido com penas.

(Cliché Silva Nogueira)

///

Fig. 375 - *Uma Tarde Elegante nos Grandes Armazéns do Chiado* - Desfile de Moda nos Armazéns do Chiado, Dezembro de 1945 In: *Modas & Bordados*, nº. 1766, 12 de Dezembro de 1945, s/p.

O artigo ressaltava ainda que Lisboa podia “[...] orgulhar-se de ter protegido notavelmente no que diz respeito à moda. Hoje, a mulher portuguesa tem já onde escolher as suas *toilettes*, sem precisara de recorrer aos modelos estrangeiros. Na apresentação da moda de Inverno, realizada há pouco nos “*Grandes Armazéns do Chiado*”, uma assistência numerosa e elegantíssima pôde admirar algumas criações que são verdadeiras maravilhas da alta-costura, pela sua originalidade e distinção”⁸⁰⁶.

Este acontecimento também foi noticiado pelo *Século Ilustrado*, e intitulado como “*Um acontecimento Mundano – a passagem de modelos dos Grandes Armazéns do Chiado*”⁸⁰⁷.

⁸⁰⁶ In: *Modas & Bordados*, nº. 1709, 8 de Novembro de 1944, s.p.

⁸⁰⁷ “Um acontecimento mundano - Passagem de Modelos nos Armazéns do Chiado”, In: *Século Ilustrado*, nº 412, 24 de Novembro de 1945, p. 19.



Fig.376 – “Um acontecimento mundano - Passagem de Modelos nos Armazéns do Chiado” a 24 de Novembro de 1945, In: *Século Ilustrado*, nº 412, 24 de Novembro de 1945, p. 19.

Nesta passagem de modelos desfilaram “[...] mais de quarenta criações: vestidos e casacos de género de alfaiate e da mais bela fantasia, coroados com chapéus do mais requintado gosto e curiosos estilos. [...]”. Todos os modelos desfilados neste acontecimento foram confeccionados segundo desenhos e orientação de Agostinho Borges, por “[...] Madame Dolores Piedade (*première*)⁸⁰⁸, Moreira (alfaiate), e Aurora Campos (chapéus)”⁸⁰⁹.

⁸⁰⁸ Madame Dolores Piedade era considerada a *première* costureira dos Armazéns do Chiado, ou seja, era ela que geria o *atelier* dos Armazéns do Chiado.

A 25 de Novembro de 1944, o *Século Ilustrado*, anunciava mais um desfile nos Grandes Armazéns do Chiado, o qual contou, como já era recorrente, com a presença de uma prestigiada e elegante plateia a assistir ao desfile das *toilettes* confeccionadas pela costureira *première* deste estabelecimento comercial.



Fig.377 - “Uma tarde Elegante nos Armazéns do Chiado”, In: *Século Ilustrado*, nº. 360, 25 de Novembro de 1944, p. 21.



Fig.378 - “Uma tarde elegante no novo salão de Modas dos Grandes Armazéns do Chiado”, In: *Século Ilustrado*, nº. 360, 25 de Novembro de 1944, pp. 16-17.

⁸⁰⁹ “Um acontecimento mundano – Passagem de modelos nos Armazéns do Chiado”, In: *Século Ilustrado*, nº 412, 24 de Novembro de 1945, p. 19.

Na Primavera de 1947, os Grandes Armazéns do Chiado organizaram mais uma passagem de modelos para anunciar a colecção Primavera/Verão dos Armazéns para esse ano. O evento foi realizado nos jardins do Hotel Aviz (fig.379).⁸¹⁰ Este acontecimento teve de tal forma êxito que teve o pedido de várias pessoas para que fosse repetido no dia seguinte, mas nos salões dos Armazéns do Chiado. Durante o desfile, o Sr. Nunes dos Santos – responsável pelas colecções dos Armazéns do Chiado, falou dos seus pontos de vista em relação à moda no estrangeiro, em especial Paris e Barcelona, onde tinha estado recentemente aquando a realização deste evento. Fez referência à necessidade que existia em adaptar ao que se vê e usa lá fora às conveniências e às mentalidades da mulher portuguesa. Por isso, os modelos apresentados nesta passagem tinham presentes características equilibradas e sem grandes exageros, nomeadamente, ideal para a mulher portuguesa. (fig. 380 e 381).⁸¹¹



Fig.379 - “*Nos Grandes Armazéns do Chiado uma Parada de Bom Gosto*” Aspecto da sala no Hotel Aviz, onde se realizou o evento. Apresentação de um modelo tailleur com riscas combinadas no peito, in: *Século Ilustrado*, nº 487, 3 de Maio de 1947, pormenor da p. 4.

⁸¹⁰ Cf. “Nos Grandes Armazéns do Chiado uma Parada de Bom Gosto”, In: *Século Ilustrado*, nº 487, 3 de Maio de 1947, p. 4.

⁸¹¹ Idem, *Ibidem*.



Fig. 380 - “*Nos Grandes Armazéns do Chiado uma Parada de Bom Gosto*”, que aconteceu nos jardins do Hotel Aviz. Exemplos de alguns dos modelos que desfilaram nos jardins do hotel. À esquerda: Vestido de seda crua com bordado inglês na parte superior da saia e na parte inferior da blusa. Cinto de palha. À direita: Vestido branco enfeitado com barras de bordado inglês na frente da blusa, no avental e no cabeção. In: *Século Ilustrado*, nº 487, 3 de Maio de 1947, pormenor da p. 4.



Fig. 381 - “*Nos Grandes Armazéns do Chiado uma Parada de Bom Gosto*”, que aconteceu nos jardins do Hotel Aviz. Exemplos de alguns dos modelos que desfilaram nos jardins do hotel. À esquerda: Conjunto de duas peças em seda lisa e estampada, chapéu de renda preta. À direita: *Tailleur* elegantíssimo preto. As abas vêm até à anca deixando a frente do casaco curta, na cintura onde passa uma faixa de seda de riscas, igual à do chapéu. In: *Século Ilustrado*, nº 487, 3 de Maio de 1947, pormenor da p. 4.

5.4. Hotel Ritz

Em meados do século XX, Lisboa apenas dispunha de dois hotéis, mas de reduzida capacidade para as necessidades de uma grande e cosmopolita cidade como já então era Lisboa: o Avenida Palace Hotel, na Rua 1º Dezembro, construído em estilo francês com risco do Arquitecto José Luís Monteiro e o Avis Hotel, este na Av. Fontes Pereira de Melo em que esteve instalado Calouste Sarkis Gulbenkian e que encerrou em 30 de Abril de 1961. Impunha-se assim dotar à cidade de um hotel de nível internacional.⁸¹²

Desde a década de 20 sentia-se em Portugal a necessidade de um grande hotel em Lisboa. Salazar que sempre se manifestou contra o luxo, a ostentação e o modernismo, acaba por ceder.

Projectado por uma equipa chefiada pelo Arquitecto Pardal Monteiro, e com o concurso de artistas plásticos e decoradores portugueses, ergueu-se na Rua Rodrigo da Fonseca, sobranceiro ao Parque Eduardo VII, um importante hotel em ligação com a cadeia de Hotéis Ritz, inaugurado a 25 de Novembro de 1959.⁸¹³ A notícia da sua inauguração foi anunciada em diversos jornais nacionais. Contou com uma festa elegantíssima e muito requintada, onde o *glamour* e a beleza estavam presentes e na qual esteve presente a mais distinta elite da sociedade portuguesa.



Fig.382 - Notícia da inauguração do Hotel Ritz, In: Jornal *O Século*, Novembro de 1959.

⁸¹² Cf. Francisco Santana, *Dicionário da História de Lisboa*, Editora Diversos, Lisboa, 2004, pp. 451-452.

⁸¹³ Idem, *Ibidem*.

O processo que deu origem a este luxuoso hotel teve início em 1952. Segundo o autor Helder Cabrita, na sua obra sobre o Hotel Ritz, *Ritz – quatro décadas de Lisboa*, este edifício tinha como intuito incluir animação e movimento nas zonas sociais, que tornariam o hotel um lugar de convívio. Desta forma, foram criados espaços abertos ao público, cinco *boutiques* localizadas na galeria do piso da entrada. Estas lojas contavam com uma selecção distinta de produtos, como porcelanas, antiguidades, jóias, vestuário de Alta-costura, jornais e revistas internacionais.⁸¹⁴ Citando o autor Helder Cabrita em relação às *boutiques*: “as *boutiques* do Ritz destacou-se neste conjunto pela raridade e sofisticação das suas peças o que leva o seu dono a correr mundo para se abastecer dos objectos mais invulgares e exóticos”⁸¹⁵. O propósito destas *boutiques* era propiciar à ilustre e requintada clientela que frequentava regularmente o hotel de produtos de extrema peculiaridade.

O Ritz recebeu a visita de várias ilustres individualidades que se hospedaram e frequentaram os primorosos salões, salas, bares do hotel, referimo-nos a personalidades do mundo do cinema, da moda, da aristocracia mundial:

“De Paris, chegou o célebre cabeleireiro Laurent, para dar um último toque às suas inúmeras clientes. Vinda dos mais diversos países do mundo para uma festa célebre em casa de Antenor Patiño, reúne-se neste hotel uma certa sociedade. Apesar de tantos príncipes de sangue real e artistas de cinema, este evento ficaria conhecido na imprensa como “o baile dos milionários”.⁸¹⁶

Por vezes, as passagens de modelos também eram organizadas no Hotel Ritz. Nestes casos, os eventos tinham maior alcance e juntavam-se mais pessoas. A imprensa, por norma, não era convidada, porque a clientela era discreta. Eram pessoas que não precisavam de publicidade, não se punham à frente das câmaras.

Em Janeiro de 1960, a revista *Eva* publica o baile que tinha decorrido no Hotel Ritz, como sendo “O Maior Baile do Ano”.⁸¹⁷

O Ritz era considerado como “um brasão de luxo, de vida cosmopolita e elegante [...]”⁸¹⁸, assim começa o artigo da *Eva*, e continua designando o hotel como sendo o “[...] sinónimo de

⁸¹⁴ Cf. Helder Cabrita, *Ritz – quatro décadas de Lisboa*, s.n., s.l, s.d, p. 120.

⁸¹⁵ Idem, *Ibidem*.

⁸¹⁶ Idem, *Ibidem*, p. 128.

⁸¹⁷ Cf. “O Maior Baile do Ano”, In: *Eva*, nº. 1056, Janeiro de 1960, pp. 26-27.

⁸¹⁸ Idem, *Ibidem*, p. 26.

milionários, mulheres bonitas, visons, jóias, [...] suites luxuosas, reuniões de alta finança, entradas e saídas de Príncipes de sangue [...]”.⁸¹⁹

Este baile contou com a mais requintada sociedade portuguesa, foi o mote para inaugurar a sua nova e majestosa unidade hoteleira, e contou com duas mil pessoas⁸²⁰ nos seus monumentais salões, iluminados pelos riquíssimos e imponentes lustres. Na decoração pode-se contar com tapeçarias murais, desenhadas pelos melhores artistas plásticos portugueses, nomeadamente Almada Negreiros, Pedro Leitão, Carlos Calvet, Sara Afonso e Lino António.



Fig.383 - “O Maior Baile do Ano”, - aspecto do *hall* onde vemos deslumbrantes *toilettes* nesta festa glamorosa. In: *Eva*, nº. 1056, Janeiro de 1960, p. 27.

As elegantíssimas senhoras presentes no baile, desfilavam as suas elegantíssimas *toilettes* confeccionadas pelos mais conceituados costureiros. As jóias, por sua vez iluminam todo o conjunto, tornando a mulher especial e elegante. Os homens, exibiam também as suas *toilettes*, compostas por fardas e casacas.

⁸¹⁹ Cf. “O Maior Baile do Ano”, In: *Eva*, nº. 1056, Janeiro de 1960, p. 26.

⁸²⁰ Idem, *Ibidem*, p. 27.



Fig.384 -. “O Maior Baile do Ano”, - aspecto de algumas das *toilettes* das senhoras nesta festa tão glamorosa - Salão. In: *Eva*, nº. 1056, Janeiro de 1960, p. 27.

Foi também em Janeiro de 1960, que o Hotel Ritz promoveu uma elegante festa de Alta-costura denominada “A moda francesa em Lisboa através de 5 *misses*”⁸²¹, onde contou com misses da Filândia, Dinamarca, França, Miss Europa (Áustria) de elegância de Paris do ano de 1959, que serviam de manequins do costureiro parisiense Jacques Griffe, na apresentação da sua colecção intitulada “Évolution”.⁸²²

Esta festa contou com a presença do secretário do Comité de Elegância, Sr. Jacques Renaud. O desfile mostrou cinco *toilettes* de noite da colecção da Casa Jacques Griffe.

Contou ainda com a participação de grandes individualidades da sociedade lisboeta, costureiros, alta finança, cinema, rádio e televisão.⁸²³

O Hotel Ritz foi um espaço onde decorreram muitas festas e acontecimentos sociais com a participação sempre de grandes personalidades da alta sociedade portuguesa e também estrangeira na década de 60 e início de 70. Estes acontecimentos também diziam respeito a passagens de modelos que se realizaram de algumas costureiras nacionais como foi o caso de Candidinha e Anna Maravilhas.

Segundo a obra de Hélder Cabrita sobre o Hotel Ritz, o autor menciona algumas das individualidades de renome estrangeiras que passaram pelo hotel. Passamos assim a citar

⁸²¹ Cf. “A moda francesa em Lisboa através de 5 *misses*”, In: *Eva*, nº. 1056, pp. 40-41.

⁸²² Idem, *Ibidem*.

⁸²³ Idem, *Ibidem*.

algumas que consideramos pertinentes como personalidades que tinham alguma ligação com a moda, como atrizes, nomeadamente, Ingrid Bergman (1962); Claudette Colbert (1963); Audrey Hepburn (1968); Gina Lollobrigida (1968) e algumas figuras da realeza como os Príncipes Grace e Rainier do Mónaco (1964); e o Político Edward Kennedy (1974), irmão do Presidente dos Estados Unidos, John Kennedy (1917-1963).

5.5. *Palace Hotel* – Hotel Palácio do Estoril

Localizado em zona privilegiada, conhecida como a *Costa do Sol*, o Palace Hotel ou Hotel Palácio do Estoril como também é conhecido, serviu de refúgio para muitos estrangeiros ilustres durante a Segunda Guerra Mundial. Não só este hotel, mas toda a zona do Estoril / Cascais foi a “segunda casa” para muitos refugiados que se instalaram em Portugal nessa época.⁸²⁴ Contudo, não é nosso propósito fazer aqui uma análise histórica desta zona durante a época do conflito, mas sim consideramos pertinente e de extremo interesse fazer uma síntese da importância da vivência desta zona na época da guerra, de modo a perceber toda a importância desta zona geográfica de Portugal, que fica a poucos minutos de grande capital.



Fig.385 - Vista aérea do Hotel Palácio e da zona envolvente. Fonte: Arquivo do Hotel Palácio.

Iremos perceber como foi rica esta zona em termos de vivências e ambiente, onde se realizavam com frequência festas e bailes e onde desfiles de moda aconteceram, não apenas no Palace Hotel, mas também no Casino do Estoril que ficava mesmo ao lado, mas anos mais tarde.

⁸²⁴ Cf. Irene Flunser Pimentel, “Turismo forçado na Costa do Sol durante a II Guerra Mundial”, coord. João Miguel Henriques, *In: 1364-2014 Cascais – Território, História, Memória, 650 anos*, Câmara Municipal de Cascais, 2014, p. 157.

A inauguração do hotel, edifício projectado pelo Arquitecto francês Henri Martinet (1867-1936), ocorreu a 30 de Agosto de 1930 e nela o Presidente Óscar Carmona agraciou Fausto Figueiredo com a “*Grã-cruz da Ordem de Mérito Agrícola e Industrial*”.

Ao longo da sua história, o Hotel Palácio foi casa de reis, príncipes, chefes de estado, espões, estrelas de cinema, da música e da televisão, escritores e empresários



Fig.386 - O Balneário e a Praia do Tamariz, onde muitas das figuras ilustres hospedadas no hotel frequentaram esta praia. Fonte: Arquivo do Palácio Hotel.

O Hotel Palácio atravessou uma guerra mundial e uma revolução nacional, (25 de Abril) foi palco de momentos altos em épocas áureas e serviu de refúgio aos maiores líderes europeus em épocas de crise.

Durante a Segunda Guerra Mundial, o Hotel Palácio foi palco da mais intensa e viva acção de espionagem, ao albergar espões dos Aliados, destacando-se Ian Lancaster Fleming e Dusko Popov, este último conhecido pelo “triciclo”. O Bar e os Salões do Hotel palácio eram um verdadeiro “ninho de espões”, cuja actividade influenciou, fortemente, o curso da guerra e, consequentemente, o destino da Europa. Inspirado neste cenário e personagens, Ian Lancaster Fleming escreve o livro *Casino Royal* e nasce o sexto filme da saga James Bond, o célebre agente secreto 007, *Ao serviço de Sua Majestade*, de Ian Lancaster Fleming, rodado em 1969, no Hotel Palácio.



Figs.387 e 388 - Cartões pultários dos Hotéis Estoril Palácio e Hotel do Parque.



Fig.389 - Salão junto à entrada do Hotel. Fonte: Arquivo do Palácio Hotel.

Mas foi sobretudo, no final da Segunda Guerra, que o Hotel Palácio desempenhou um papel verdadeiramente histórico, ao tornar-se num refúgio para as famílias reais europeias, exiladas em Portugal. Muitas fizeram do Hotel Palácio, a sua segunda casa, tendo aqui realizado reuniões de família e grandes festas, salientando-se a Festa de apresentação à sociedade, o Baile de Debut da Infanta Dona Pilar de Espanha, presidida pelos pais, os condes de Barcelona, em 1954; o Casamento da Princesa Maria Pia de Sabóia com o Príncipe Alexandre da Jugoslávia, em 1955; o Jantar que antecedeu ao casamento da Infanta Pilar de Espanha em 1967. Eram hóspedes e convidados habituais, a Rainha Vitória Eugénia de Espanha e toda a família real espanhola, italiana, francesa, búlgara, romena, albanesa, belga, grega, inglesa, dinamarquesa e jugoslava, os duques de Windsor, os príncipes Grace e Rainier do Mónaco, os

príncipes da Arábia Saudita, apenas para citar alguns. Por estas razões, o Estoril foi considerado durante muitos anos a “Costa dos Reis”.

Entre os estrangeiros, refugiados ou actores de passagem para a Europa, Londres ou o “Novo Mundo”, alojados no período da Segunda Guerra Mundial, no Hotel Palácio do Estoril, que indicaram a sua profissão, a maioria era constituída por diplomatas (209); executivos, industriais, negociantes, banqueiros e comerciantes (318); engenheiros (84); empregados (73); jornalistas (68); militares (50); aviadores e marinheiros (44); advogados (44); políticos e bem como cineastas, escritores e artistas (26), entre outros.⁸²⁵

Em Novembro de 1940, hospedaram-se no Hotel Palácio do Estoril o milionário Charles Guggenheim, que se inscreveu como “comerciante” no boletim de alojamento; a futura primeira-ministra da Índia, Indira Nehru; e o economista John Maynard Keynes. Outros passaram pelo Estoril com passaportes falsos, clandestina e brevemente. Foram os casos de diversos escritores e intelectuais alemães e austríacos fugidos ao nacional-socialismo, munidos de passaportes checos emitidos em Marselha, que ficaram alojados no Grande Hotel da Itália, no Monte Estoril, entre Julho e Outubro de 1940, enquanto aguardavam o navio para os Estados Unidos da América.⁸²⁶

Sabemos que se realizaram muitas passagens de modelos nos salões deste hotel. Após a consulta do Arquivo do hotel, podemos ter acesso a alguma informação relativa a estes acontecimentos, no entanto, algumas das fotos consultadas não tinham qualquer datação ou referência relativa ao acontecimento retratado, daí que optámos por fazer uma selecção das que considerámos mais relevantes para o estudo e das que continham alguma informação, por pequena que fosse.

⁸²⁵ Idem, *Ibidem*, p. 165.

⁸²⁶ Idem, *Ibidem*, p. 157.



Figs.390, 391 e 392 - Desdobráveis de publicidade à Costa do Sol, 1930, Colecção José Santos Fernandes. Fonte: Arquivo Histórico Digital de Cascais.

Destacamos assim, a passagem de modelos do costureiro francês Jacques Griffe (1909-1996)⁸²⁷ que teve lugar no salão deste hotel, a 6 de Dezembro de 1951, como se pode ver na figura que se segue. Jacques Griffe foi o primeiro costureiro a introduzir a “jaqueta quadrada”, em forma de túnica e em forma de cone que estava muito em voga nos anos 50. As características do corte das suas *toilettes* eram esteticamente simples e ligeiras. Os vestidos de dia e de tarde eram mais sóbrios e com linhas mais suaves que os seus *tailleurs*. Também os vestidos de noite contavam com linhas suaves e muito femininos.

⁸²⁷ Jacques Griffe (1909-1996) – costureiro francês de renome. Trabalhou com a ilustre costureira francesa Madeleine Vionnet onde aprendeu a técnica do corte e do drapeado das *toilettes*. Após a Segunda Guerra Mundial trabalhou provisoriamente com o costureiro Molyneux. Em 1946 abriu o seu próprio *atelier*. Ficou conhecido pelo método de corte drapeado que utilizava nas suas confecções, técnica que aprendeu com Madeleine Vionnet.

Quanto ao desfile que decorreu no Palácio Hotel do Estoril em 1951, contou com modelos em que as suas características nos transportam para uma história ou um episódio histórico, devido aos modelos apresentados pelas manequins, não sendo eles representativos da moda na década de 60. As manequins que exibem vestidos, estes parecem ser de épocas bastante anteriores devido ao corte do corpo do vestido com mangas tufadas e no outro, o casaquinho também este ter um corte anterior.



Fig.393 - Passagem de modelos do costureiro francês Jacques Griffe (1909-1996), 6 de Dezembro de 1951, fotógrafo: César Cardoso. Fonte: Arquivo do Palácio Hotel.



Fig.394 - Desfile de moda que decorreu no Palácio Hotel no Estoril, não temos a certeza da data, nem de que costureiro pertenciam as *toilettes* desfiladas. A foto conta ainda com uma inscrição, mas esta não se encontra nítida o suficiente para conseguirmos transcrevê-la. Esta foto pertence à colecção do Palácio Hotel do Estoril, que também não nos souberam informar sobre a datação e o evento. Pelo modelo de *toilette* a ser desfilado e pela indumentária da assistência podemos deduzir sem grande certeza, que estamos presentes de desfile que tenha acontecido na década de 50. Fonte: Arquivo do Palácio Hotel do Estoril.



Fig.395 - Mais uma vez não temos certeza de que modelos de vestidos estavam a ser desfilados, qual o seu costureiros. Contudo pela inscrição que está na foto não muito nítida, julgamos ser: “Chá Madame Azancot com Madame Maravilhas (?)”. Deixamos assim a questão, será que este desfile foi da Anna Maravilhas, a nossa costureira Lisboaeta? Deixamos esta questão em aberto de modo num futuro próximo se consiga determinar com mais exactidão que costureiro terá desfilado neste evento. Quanto à data do evento estava inscrita nas costas da fotografia, 1953. Fonte: Arquivo do Palácio Hotel do Estoril.



Fig.396 - Trata-se do mesmo evento da figura anterior. “Chá Madame Azancot com Madame Maravilhas (?)”, 1953. O modelo exibido demonstra ser uma *toilette* de noite, devido ao seu corte e por se tratar de um vestido com os ombros destapados. Fonte: Arquivo do Palácio Hotel do Estoril.



Fig.397 - Trata-se do mesmo evento da figura anterior. Chá Madame Azancot com Madame Maravilhas (?), 24 Maio 1953. Novamente é exibido uma *toilette* de noite ou de cerimónia devido ao seu corte e pela elegância do corpo do vestido. Fonte: Arquivo do Palácio Hotel do Estoril.



Fig.398 - Passagem de modelos – *American Woman's Club*, fotógrafo: César Guilherme Cardoso, Fonte: Arquivo do Hotel Palácio do Estoril.



Fig.399 - Passagem de modelos num dos salões do Palácio Hotel do Estoril, onde é exibido um modelo que pelas suas características no que se refere à Alta-costura seria um modelo da década de 50. Esta afirmação também se prende ao facto da indumentária exibida pela assistência. Fonte: Arquivo do Palácio Hotel no Estoril.



Fig.400 - Passagem de modelos num dos salões do Palácio Hotel do Estoril, onde é exibido um modelo que pelas suas características no que se refere à Alta-costura seria um modelo da década de 50. Trata-se de uma *toilette* de cerimónia pelo facto de ter os ombros descobertos, ter aplicações no corpo do vestido e pela cor do vestido, escolhida pelo costureiro ser um tom escuro, que por norma exibia ainda mais a elegância feminina. Esta afirmação também se prende ao facto da indumentária exibida pela assistência. Fonte: Arquivo do Palácio Hotel no Estoril.



Fig.401 - Representa três senhoras a passearem pelos jardins junto ao Casino do Estoril e que ficam ao lado do Hotel Palácio no Estoril. Apresentam três modelos distintos de *toilettes* representantes do final dos anos 40 e início dos anos 50. Da esquerda para a direita: Conjunto de blusa e saia. Blusa que na frente aperta de forma diagonal e que é cintada com cinto. Saia plissada que passa o joelho. A modelo exibe ainda luvas e uma pequena carteira no braço esquerdo; a segunda modelo, mostra um conjunto de camisola e saia e um casaco a $\frac{3}{4}$. Camisola à riscas claras e escuras, cintada na cintura com um cinto. Saia travada que passar ligeiramente os joelhos. Casaco a $\frac{3}{4}$ em tons claros com dois bolsos. Na cabeça um lenço e debaixo do braço uma carteira. A terceira modelo exibe um conjunto também de duas peças, casaco e saia. Casaco com corte em *evasée* com lapelas e cintado na cintura com um cinto. Saia com ligeira roda até abaixo do joelho. A modelo apresenta ainda luvas e uma carteira no braço esquerdo. Fonte: Arquivo do Palácio Hotel no Estoril.

Outro importante desfile ocorreu em 1959, ano em que o costureiro Nelson realizou uma passagem de modelos no Palace Hotel (Hotel Palácio do Estoril) e depois no Hotel Aviz, apresentando assim a sua colecção Primavera-Verão 1959-1960. A notícia foi avançada pelo periódico *Século Ilustrado*, descrevendo a Alta-costura portuguesa como estando a começar a conquista um lugar de destaque.⁸²⁸ Nelson tinha como cognome, “o Dior português”,⁸²⁹ graças ao seu bom gosto e talento. O artigo refere ainda à presença estrangeira na assistência: “[...] Pela primeira vez no nosso país a assistência estrangeira que estava no Hotel Palácio do Estoril, se ergueu aplaudindo as criações de Nelson”.⁸³⁰

As suas criações para este desfile contaram com a inspiração que recolheu na sua última viagem a Paris, onde visitou os maiores costureiros franceses da época, os quais destacamos:

⁸²⁸ Cf. “Nelson – o Dior português - apresentou com grande sucesso a sua colecção Primavera-Verão no Hotel Palácio no Estoril e no Hotel Aviz”, In: *Século Ilustrado*, n.º. 1108, 28 de Março de 1959, p. 23.

⁸²⁹ Idem, *Ibidem*.

⁸³⁰ Idem, *Ibidem*.

Casa Dior, Pierre Balmain, Nina Ricci, etc.⁸³¹ Apesar da colecção apresentada no desfile contar com a inspiração da moda de Paris da época, Nelson teve o cuidado de criar uma linha adaptada à mulher portuguesa.

As manequins que desfilaram as *toilettes* de Nelson foram: Marianne, Inês e Cândida. As *toilettes* contaram com “[...] tecidos primaveris e as lãs leves dos casacos de meia-estação e dos *tailleurs* fizeram sensação. Mas a sumptuosa e riqueza dos modelos de noite e cocktail ultrapassaram essa sensação: musselines, organzas bordadas, cetins bordados, tules... tornaram-se pequenas jóias nas mãos de Nelson”.⁸³²

O artigo termina dando ênfase à qualidade das *toilettes*, dizendo: “[...] Realmente Nelson é um grande artista, um verdadeiro *Dior português*”.⁸³³



Fig.402 - Modelo “Rendez-vos” do costureiro Nelson – vestido de linho bordado à mão. In: *Século Ilustrado*, nº. 1108, 28 de Março de 1959, p. 23.

⁸³¹ Cf. “Nelson – o Dior português - apresentou com grande sucesso a sua colecção Primavera-Verão no Hotel Palácio no Estoril e no Hotel Aviz”, In: *Século Ilustrado*, nº. 1108, 28 de Março de 1959, p. 23.

⁸³² Idem, *Ibidem*.

⁸³³ Idem, *Ibidem*.



Fig.403 - Aspecto da elegantíssima assistência onde estiveram presentes os melhores nomes da nossa sociedade - Manequim Inês a desfilar o casaco “Capri”. In: *Modas & Bordados*, nº. 1108, 28 de Março de 1959, p. 23.



Fig.404 - Nelson acompanhado de Marianne, a sua modelo preferida. In: *Século Ilustrado*, nº. 1108, 28 de Março de 1959, p. 24.



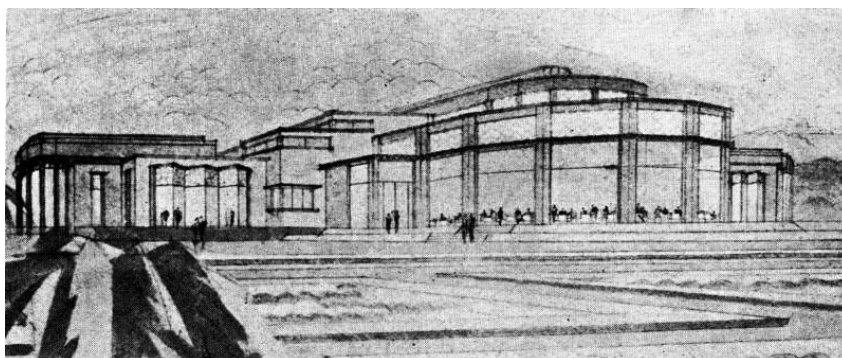
Fig.405 - Nelson a dar os últimos retoques ao manequim que iria passar o vestido de noiva em cetim natural com a frente bordada a prateado e pedras. In: *Século Ilustrado*, nº. 1108, 28 de Março de 1959, p. 24.

5.6. Casino Estoril

O primeiro Casino Estoril promovido por Fausto de Figueiredo e projectado pelo Arquitecto Raoul Jourde, em estilo *Art Déco* – foi o esmo arquitecto que projectou o Hotel Palácio do Estoril, foi inaugurado a 30 de Agosto de 1931. O Casino Estoril tem-se distinguido por uma ambiciosa política de conciliação das actividades artísticas e culturais com as emoções das salas de jogos. Considerado o maior casino da Europa, notabilizou-se pela sua capacidade em impulsionar as artes e o espectáculo.



Fig.406 - Anúncio da inauguração do Casino Estoril a 30 de Agosto de 1931. Fonte: <http://restosdecoleccao.blogspot.pt/2015/07/casino-estoril.html>



Figs.407 e 408 - Projecto definitivo do arquitecto Raoul Jourde, em 1931. Fonte: <http://restosdecoleccao.blogspot.pt/2015/07/casino-estoril.html>

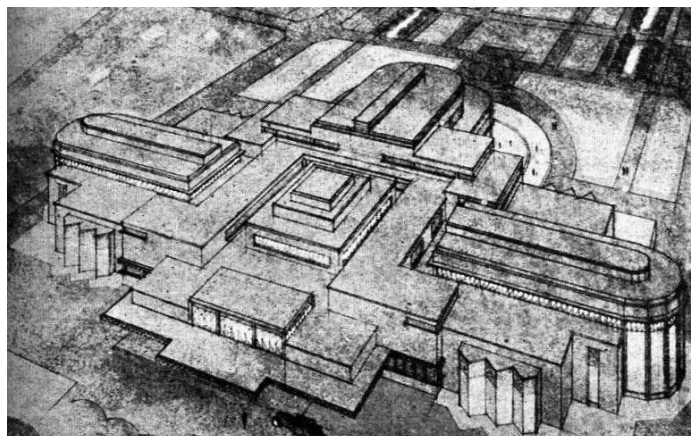


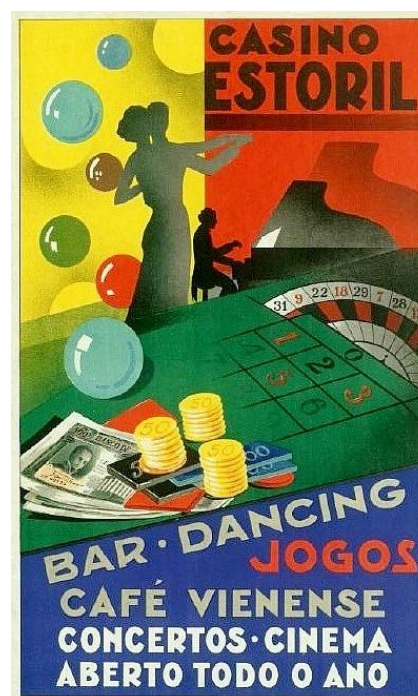
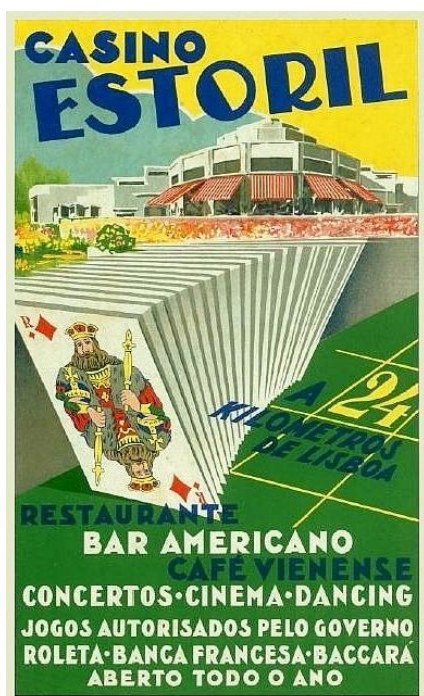


Fig.409 - Vista do Casino Estoril em 1931. Fonte: <http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2015/07/casino-estoril.html>



Fig.410 - Casino Estoril em 1950, Fonte: Arquivo Histórico Digital de Cascais.

O Casino do Estoril caracterizou-se, bem cedo, por diversas iniciativas, algumas delas precursoras, no âmbito da cultura e do espectáculo. Logo nos primeiros anos de actividade, os cursos de Carnaval, bem como os espectáculos de *music-hall* foram casos de sucesso acolhendo, inclusive, importantes personalidades do mundo das artes, do espectáculo, do cinema, bem como da alta finança e da política internacional.



Figs.411 e 412 - Cartazes de divulgação das actividades e espectáculos que o Casino Estoril promovia. Fonte: <http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2015/07/casino-estoril.html>

O Casino do Estoril foi visitado pelas mais distintas figuras da realeza europeia, como o Rei Humberto de Itália (que também esteve hospedado no hotel Ritz em 1959), os Duques de Barcelona, a Princesa Grace do Mónaco (também hospedada no hotel Ritz em 1964) ou a Begum Aga Khan (também hospedado no hotel Ritz em 1968). Marcaram presença, também, verdadeiras estrelas do meio artístico como Ingrid Bergman (também hospedada no hotel Ritz em 1962), Debbie Reynolds, Joseloito ou Margot Fonteyn.⁸³⁴

Fundado por Fausto de Figueiredo, passou para Teodoro dos Santos (1906-1971)⁸³⁵, em 1958. Após o falecimento de José Teodoro dos Santos a concessão seria conduzida pela estrutura accionista familiar onde constavam personalidades como a viúva Marcelina Teodoro dos Santos, o seu filho Jorge Teodoro dos Santos, sua filha D. Maria Emília Teodoro dos Santos Telles. Desde a morte de José Teodoro dos Santos e até 1987 o cargo de Presidente do Conselho de Administração foi desempenhado pelo seu genro, Dr. Manuel Joaquim Telles,

⁸³⁴ Cf. José Leite, "Restos de Colecção". Disponível online:

<http://restosdecoleccion.blogspot.pt/search?q=casino+do+estoril> – Consultado a 30 de Janeiro de 2017.

⁸³⁵ Teodoro Santos (1906-1971) – Também era conhecido como o *Teodoro das Malas* por ter começado a sua carreira a vender malas em Lisboa. Considerado um homem de negócios, enriqueceu e adquiriu em 1958, através da empresa Estoril Sol, a concessão de exploração do Casino Estoril, que pertencia até aí, ao também capitalista Fausto de Figueiredo

coadjuvado na Administração do Grupo Estoril-Sol pelos seus filhos, Dr. José Telles e Dr. Jorge Telles, Sr. Henrique Rosa Santos, sua mãe Henriqueta Santos e sua irmã, D. Ana Maria Santos. Assim se manteve até aos anos 80, altura em que a estrutura accionista maioritária passa a ser representada por Stanley Ho.

Além do jogo, o Casino Estoril também assegurava chás dançantes, desfiles de moda, concertos, sessões de cinema e festas cíclicas associadas ao final do ano. Também serviu de cenário para o filme *Casino Royale James Bond* pela sua grandiosidade.



Figs.413 e 414 - Um dos Salões onde se realizaram passagens de modelos, anos 30. Fonte: <http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2015/07/casino-estoril.html>



Nos anos 60 do século XX o casino foi fortemente ampliado. O projecto de arquitectura desse novo casino foi da responsabilidade dos arquitectos Filipe Nobre de Figueiredo e José Segurado tendo a responsabilidade do cálculo estrutural cabido ao engenheiro civil Manuel Agostinho Duarte Gaspar e a decoração ficado a cargo de José Espinho e Daciano da Costa.

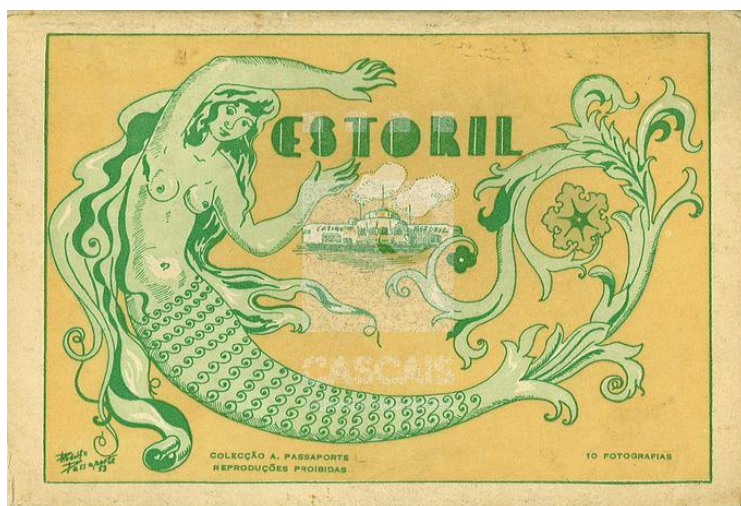


Fig.415 - Coleção de vistas do Estoril: Praia do Tamariz, Casino, Termas, Hotel do Parque, Hotel Palácio e Arcadas do Estoril, 1950, Fonte: Arquivo Histórico Digital de Cascais.



Fig.416 - Cartão de reserva de mesa no Casino do Estoril, em nome de José de Almeida Eusébio, 1930. Fonte: Arquivo Histórico Digital de Cascais.

Anos mais tarde, a 28 de Março de 1968, foi inaugurado um novo Casino Estoril, contou a presença do Presidente da República Almirante Américo Thomaz, Teodoro dos Santos, Dr. Manuel Teles e Jorge Teodoro dos Santos administradores da *Sociedade Estoril-Sol*.



Fig.417 - Casino do Estoril em 1968. Fonte: Arquivo do Casino do Estoril.



Fig.418 - Passagem de modelos em 1969. Fonte: Arquivo do Casino do Estoril.

Destacamos o desfile de moda que aconteceu no Casino Estoril a 29 de Outubro de 1938, promovido pela revista *Eva*, onde foram apresentados os modelos da colecção de Inverno 1938-1939. Na noite de Sábado decorreu o baile, onde foram apresentados as *toilettes* de noite, enquanto no Domingo seguinte, foram desfilados os modelos de tarde e *sport*. Como todas as festas organizadas pela revista *Eva*, contavam sempre com um público de excelência e requintado.

Destacamos esta notícia, por ter sido publicitada num dos periódicos de referência para a moda nacional da época e por contar com a participação de algumas das costureiras que fazem parte do nosso estudo.

A notícia foi anunciada pela *Eva* que denominou o evento como “As Festas de Alta-costura no Casino Estoril”.⁸³⁶

Os modelos de *toilettes* foram da criação da Madame Valle, Beatriz Chagas, Borges Costureiro, Duarte. A *Eva* remata dizendo: “[...] isto é, o estado maior da nossa Alta-costura [...]”.⁸³⁷



Fig.419 - “Nina Ricci”, *toilette* de Madame Valle, coleção de Inverno 1938-1939, In: *Eva*, nº. 702, 5 de Novembro de 1938, s/p.



Fig.420 - “Phalène”, *toilette* de Beatriz Chagas, coleção de Inverno 1938-1939, In: *Eva*, nº. 702, 5 de Novembro de 1938, s/p.

⁸³⁶ Cf. “As Festas de Alta-costura no Casino Estoril”, In: *Eva*, nº. 702, 5 de Novembro de 1938, s/p.

⁸³⁷ Idem, *Ibidem*.



Fig.421 - “Miss 1930”, *toilette* da Casa Borges, colecção de Inverno 1938-1939, *In: Eva*, nº. 702, 5 de Novembro de 1938, s/p.



Fig.422 - “Iran”, *toilette* da Casa Duarte, colecção de Inverno 1938-1939, *In: Eva*, nº. 702, 5 de Novembro de 1938, s/p.

Foi também no Estoril que se realizou em Maio de 1965 o Primeiro Festival Internacional de Elegância, Alta-costura francesa. Contou com a participação de manequins profissionais e estrangeiras para desfilarem os diversos modelos de Ferrand, Jean-Louis Scherrer e Bikki (Milão). As manequins eram: as “Misses” de França, Brigitte Padel, Inglaterra, Diana Westbury, Alemanha, Marion Zota, Suécia Agneta Malmgren e Finlândia, Sirja Wallenius. O espectáculo teve direito a fados de Carlos do Carmo.⁸³⁸



Fig.423 - Representa o Primeiro Festival Internacional de Elegância. Alta-costura francesa, que ocorreu no Estoril em Maio de 1965. Contou com manequins profissionais a desfilarem os diversos modelos de Ferrand, Jean-Louis Scherrer e Bikki (Milão). Estas manequins eram as “Misses” de França, Brigitte Padel, Inglaterra, Diana Westbury, Alemanha, Marion Zota, Suécia Agneta Malmgren e Finlândia, Sirja Wallenius. O espectáculo teve direito a fados de Carlos do Carmo. *In: Eva*, Maio de 1965, p. 28.

⁸³⁸ Cf. “No Estoril Primeiro Festival Internacional de Elegância”, *In: Eva*, Maio de 1965, p. 28.

Não é nosso propósito nos alongar sobre esta matéria, todavia consideramos pertinente mencionar pela sua relevância também no que concerne à moda, a visita a Portugal da Rainha de Inglaterra, Isabel II, em 1957. Nesta visita ocorreram diversas cerimónias de grande requinte e cortesia e tiveram lugar verdadeiros “desfiles” da Alta-costura”.

A recepção à Rainha Isabel II começou no Palácio da Ajuda, onde chegou com um vestido de seda branca, bordado a fio de ouro, ostentando a Banda das Três Ordens. O vestido deverá ter sido confeccionado pelo costureiro inglês, Norman Hartnell (1901-1979), visto ser o costureiro da Rainha desde da década de 40. (fig.) Como acessórios exibiu um colar de diamantes e esmeraldas e ainda uma tiara *Vladimir*, também de diamantes e esmeraldas, criada em 1880 para a casa imperial russa – adquirida em 1921 pela Rainha Maria de Teck (1867-1953)⁸³⁹, avó da Rainha Isabel II de Inglaterra -, sendo esta considerada a mais importante da colecção real.⁸⁴⁰ (fig.424)



Fig.424 - Capa da revista *Eva* exibindo a Rainha de Inglaterra, Isabel II com o vestido que usou na recepção no Palácio da Ajuda, onde também podemos observar a tiara *Vladimir*, que era da sua avó, Rainha Maria de Teck (1867-1953). In: *Eva*, Março de 1957.

⁸³⁹ Rainha Maria de Teck (1867-1953) foi rainha consorte do Reino Unido e dos Domínios britânicos e imperatriz consorte da Índia, como a esposa do rei-imperador Jorge V.

⁸⁴⁰ Cf. António Simões Brás, *Os dias Portugueses de Isabel II*, Edições Parsifal, Lisboa, 2016, p. 30.



Fig.425 - Rainha Maria de Teck (1867-1953) exibindo a tiara de Vladimir.
Fonte: <https://www.tumblr.com/search/grand%20duchess%20vladimir%20tiara>

Nas salas da recepção encontravam-se os convidados das mais altas patentes do Estado Novo.

As jóias das senhoras deslumbravam os seus primorosos vestidos confeccionados por grandes costureiros, como Dior, Lanvin, Jacques Fath, Balmain, e não faltando as grandes casas de Alta-costura portuguesa, Anna Maravilhas, Beatriz Chagas, Último Figurino e Salão Bobone.⁸⁴¹

No dia seguinte a Rainha de Inglaterra, assistiu a um espectáculo no Teatro S. Carlos, onde foi recebida pela mais requintada elite portuguesa. Foi um acontecimento onde não faltou beleza, harmonia, requinte e elegância. Nesta cerimónia tudo ia bem vestido e muito chique.

A revista *Eva* anunciava, no seu número de Fevereiro de 1957, modelos de vestidos de costureiros estrangeiros, Nina Ricci, Fath, Jean Patou, Jeanne Lanvin, Madeleine Vramant, Christian Dior e Carven, para a recepção em Lisboa da Rainha.⁸⁴² (figs.426 e 427)

⁸⁴¹ Idem, *Ibidem*, p. 31.

⁸⁴² Cf. “Vestidos de Paris para as recepções em Lisboa”, In: *Eva*, n.º. 1021, Fevereiro 1957, s/p.



Fig.426 - “Modelos de costureiros parisienses para a recepção em Lisboa – Jean Patou, Jeanne Lanvin e Madeleine Vramant”, *In: Eva*, nº. 1021, Fevereiro 1957, s/p.



Fig.427 - “Modelos de costureiros parisienses para a recepção em Lisboa – Jeanne Lanvin, Christian Dior e Carven” *In: Eva*, nº. 1021, Fevereiro 1957, s/p.

A notícia refere: “Muitas e grandes *toilettes* vão ver-se em Lisboa para as festas que se projectam para a Rainha Isabel de Inglaterra. Os palácios da Ajuda e de Queluz, a Embaixada Britânica, Câmara de Lisboa e o iate real *Britannia* em que a rainha oferece o banquete de despedida, vão ser teatro de soberbo e sumptuoso espectáculo de beleza e elegância”.⁸⁴³ A crónica apresentava assim uns apontamentos de modelos a serem usados para ocasiões de cerimónia e elegância.

⁸⁴³ Cf. “Vestidos de Paris para as recepções em Lisboa”, *In: Eva*, nº. 1021, Fevereiro de 1957, s/p.

Continuando a visita da Rainha Isabel II a Portugal, na noite seguinte à recepção no Palácio da Ajuda, foi a vez do Teatro S. Carlos, onde a Rainha Isabel II assistiu à Ópera num deslumbrante vestido branco. As *toilettes* nessa noite eram requintadas, as senhoras exibiam as suas jóias, assim adiantava a revista *Eva*.

Destacamos, assim, as *toilettes* de algumas senhoras da alta sociedade que estiveram presentes e que a revista *Eva* descreve com algum pormenor: “A senhora Dona Berta Craveiro Lopes [...] trazia um vestido cor de pérola com um colar de esmeraldas e brilhantes. A senhora Duquesa de Palmela pôs para a ocasião a sua magnífica *rivière* de brilhantes e o diadema a condizer. A senhora Embaixatriz de Espanha com um vestido branco bastante simples fazia contrastar a sumptuosidade do seu diadema e colar de brilhantes”⁸⁴⁴.

As imagens que destacamos mostram como foi deslumbrante aquela noite no que se refere ao requinte e à distinção das *toilettes* ali exibidas.



Fig.428 - Vista geral dos camarotes do Teatro S. Carlos, pela ocasião da visita da Rainha Isabel II, de Inglaterra, a Portugal em 1957. In: *Eva*, Março de 1957, p. 38.

⁸⁴⁴ Cf. “Um Ambiente dourado no teatro D. Carlos”. In: *Eva*, Março de 1957, p. 53.



Fig.429 - Imagem exhibe o Sr. Ministro da Presidência, sua esposa senhora D. Maria Teresa Barros Caetano, e a senhora D. Maria da Graça Paço d'Arcos com o seu vestido branco e ouro. In: *Eva*, Março de 1957, p. 39.



Fig.430 - A Baronesa de Gonfallonieri, Embaixatriz de Itália ao lado do seu marido o Embaixador, era das senhoras mais elegantes que estavam presentes no Teatro S. Carlos naquela noite. In: *Eva*, Março de 1957, p. 39.



Fig.431 - Aspecto geral da assistência à soirée de gala realizada no Teatro de S. Carlos. Vimos entre outros, o Prof. Salazar de Sousa e esposa, a senhora de Mendonça, o Prof. Diogo Furtado e esposa, o dr. Cardoso Pintor, director do Museu dos Coches e esposa e o escritor Joaquim Paço d'Arcos. In: *Eva*, Março de 1954, p. 40.



Fig.432 - Grupo de convidados no foyer do Teatro S. Carlos: à direita a senhora D. Maria Helena Forjaz Trigueiros e seu marido, o escritor Luís Forjaz Trigueiros. À esquerda a senhora de Mello Pinto Basto. Ao fundo, vê-se o engenheiro Rodrigo de Bivara. In: *Eva*, Março de 1957, p. 43.



Fig.433 - No fim do espectáculo, algumas senhoras elegantíssimas, já com os seus abafos, preparam-se para abandonar o Teatro S. Carlos. In: *Eva*, Março de 1957, p. 43.

A revista *Eva* no mês de Abril deu notícia de alguns modelos das nossas costureiras nacionais que foram usados na cerimónia do Teatro S. Carlos, em Fevereiro, aquando da visita da Rainha Isabel II a Portugal.



Fig.434 - Capa da revista *Eva* do mês de Abril de 1957, onde a modelo exibe um vestido da costureira Anna Maravilhas que foi confeccionado para a cerimónia que ocorreu no Teatro S. Carlos, no passado mês de Fevereiro.



Fig.435 - A modelo, não identificada, exibe um vestido de cerimónia confeccionado pela costureira Anna Maravilhas, o qual foi usado na recepção da visita da Rainha Isabel II a Portugal em Fevereiro de 1957. *In: Eva*, Abril de 1957, p. 30.



Fig.436 - Dois modelos de vestidos de cerimónia confeccionados pela costureira Anna Maravilhas, para a ocasião da recepção da Rainha Isabel II a Portugal, em Fevereiro de 1957. *In: Eva*, Abril de 1957, p. 30.

6. A moda feminina na pintura de retrato: Os casos de Eduardo Malta (1900-1967) e de Henrique Medina (1901-1988)

É nosso objectivo com este capítulo, mostrar que a moda também foi representada na pintura ao longo dos tempos. Estudar a moda através da pintura é, possibilitar novas perspectivas de estudo sobre a moda, mas também sobre a arte.

Através da pintura é possível identificar as variações de silhueta feminina, assim como os acessórios que compõem indumentárias, que estruturam os vestidos e, consequentemente, ajudam a moldar o perfil das mulheres representadas.

Seria interessante estudar exaustivamente as várias representações da moda em estudo, nomeadamente no desenho, na pintura e na fotografia, permitindo fazer comparação, análise das múltiplas representações, sob os diferentes olhares dos artistas plásticos e dos fotógrafos.

Ao longo da História da pintura tem havido artistas que, através das suas obras de arte manifestam cuidado e preocupação particular quanto à indumentária, nomeadamente, no que diz respeito à feminina. Mesmo com a existência da fotografia, alguns artistas continuam a distinguir-se pela forma cuidada como retratam as várias personalidades e respectivas indumentárias, fazendo estas últimas parte integrante das personalidades representadas e do seu estatuto social.

Como já referido, a moda tem vindo a ser representada, por alguns pintores de forma bastante pormenorizada e minuciosa no que se refere aos detalhes da indumentária. A título de exemplo, citamos *Mr and Mrs William Hallett - The Morning Walk*⁸⁴⁵, de 1785, do artista inglês, Thomas Gainsborough (1727-1788), considerado um dos grandes mestres do retrato. Nesta sua pintura o vestido da senhora é representado de forma delicada e com subtileza, mas ao mesmo tempo com todo o pormenor que o têxtil deve ter; inclusivamente o movimento das rendas e a sua volumetria acompanha a composição plástica de toda a pintura. A indumentária feminina está representada de forma magnífica no que diz respeito à elegância e ao *glamour* do vestido. Nesta sua obra, podemos constatar as características principais do vestuário do século XVIII, onde era dominante a presença de rendas e a leveza dos tecidos. Nesse século,

⁸⁴⁵ Cf. Disponível online em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/thomas-gainsborough-mr-and-mrs-william-hallett-the-morning-walk> - Consultado a 30 de Janeiro de 2017.

os tecidos queriam-se ricos e sumptuosos, mas as linhas eram leves e fluídas, características que podem ser observadas na pintura de Thomas Gainsborough.



Fig.437 - Mr and Mrs William Hallett “The Morning Walk” – O Passeio Matinal, 1785, autor: Thomas Gainsborough (1727-1788), óleo sobre tela, Dims: 236,2 cm x 179,1 cm. Inv. nº. NG6209. Coleção da National Gallery em Londres. Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/thomas-gainsborough-mr-and-mrs-william-hallett-the-morning-walk>

Outro exemplo, quanto ao detalhe da representação da indumentária feminina é o *Retrato da Rainha Vitória*, pintado em 1842, por Franz Winterhalter (1805-1873). A Rainha Vitória exibe um vestido de noite em seda com aplicação de rendas. A decorar a *toilette*, um número variado de jóias que representam um valor sentimental.⁸⁴⁶ O vestido representa as linhas e as características da indumentária do século XIX, onde o estilo Vitoriano imperava. A mulher nesta época queria-se espartilhada; as saias eram compridas e com bastante roda.

⁸⁴⁶ O alfinete que se encontra aplicado no decote do seu vestido foi um presente oferecido pelo Príncipe Alberto no dia do seu casamento. Na cabeça tem tiara em safira e diamantes, que segundo a ficha de inventário, poderá ter sido desenhada pelo Príncipe Alberto, no ano em que o retrato foi pintado. Diz-se que esta tiara poderá ter sido inspirada através do retrato de Maria Henriqueta, do artista Van Dyck, que se encontra no National Portrait em Londres, com o número de inventário 1247.



Fig.438 - Retrato da Rainha Vitória (1819-1901), em 1842, autor: Franz Winterhalter (1805-1873), óleo sobre tela. Inv. n.º. RCIN 401413. Dims: 133.4 x 97.8 cm; Dims. com moldura: 153.6 x 117.0 x 3.6 cm. Pertence à Coleção da Família Real Britânica.

Fonte: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/3/collection/401413/queen-victoria-1819-1901>

Em 1840, as linhas da indumentária feminina eram caracterizadas por: cintura baixa e as linhas dos adornos do corpete destinavam-se a realçar esse efeito. As saias eram rodadas e compridas. O corpete e a saia eram geralmente formado por uma única peça apertado atrás com colchetes, mas a partir de meados da década já era possível usar-se uma jaqueta curta e cintada, separada da saia.⁸⁴⁷

Destacamos outro retrato do mesmo autor, datado de 1859, a figura abaixo, onde são representadas de forma extraordinária as vestes reais da Rainha Vitória. Verificamos o cuidado e a minúcia no detalhe dos ricos têxteis bordados, os damascos, o veludo do manto com grande galão a fio dourado e a pele de arminho do manto real. A rainha exibe ainda as jóias reais, representadas de forma cuidada e pormenorizada, trespassando assim para o observador o valor destas peças reais.

⁸⁴⁷ Cf. James Laver, *A Roupas e a Moda*, Companhia das Letras, São Paulo 2002, p. 173.



Fig.439 - Retrato da Rainha Vitória, 1859, autor: Franz Winterhalter (1805-1873), óleo sobre tela. Dims: 241,9cm x 157,5cm. Inv. nº. RCIN 405131. Pertence à Coleção da Família Real Britânica.

Fonte: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/4/collection/405131/queen-victoria-1819-1901-0>.

Em 1850-1860, os vestidos de noite eram decotados, mostrando os ombros. As pregas horizontais na parte de cima do corpete são típicas desse período. O corpete terminava em ponta na frente e era armado com barbatanas. Os tecidos preferidos para os vestidos usados durante o dia eram caxemira, lã de merino, organdi, gingam e tarlatana. Os vestidos de noite geralmente eram confeccionados em seda ou veludo.

Por fim, damos outro exemplo, James Tissot (1805-1873), *The Bridesmaid*, 1873, onde a representação das “anquinhas”⁸⁴⁸ está bem presente e evidente.

Nesta época os vestidos eram de dois tipos: confeccionados numa só peça ou o corpete e a saia em separado. Em meados da década, a “anquinha” alta havia desaparecido, como podemos ver nesta pintura de James Tissot. As saias ainda eram cheias atrás, porém mais em baixo, e mesmo os vestidos para dia possuíam uma cauda surpreendentemente longa.

⁸⁴⁸ “Anquinhas” – acessório de toilette feminino que era usado por baixo dos saíotes e que dava ao vestido uma maior volumetria na parte de trás da saia.



Fig.440 - *The Bridesmaid*, 1873, autor: James Tissot (1836-1902). Pertence á Colecção National Gallery em Londres.

Podíamos ainda citar muitos outros exemplos, de Sandro Botticelli (1445-1510) a Gustav Klimt (1862-1918), onde é absolutamente notório o conhecimento e o gosto dos artistas pelo tratamento detalhado e requintado das indumentárias. Estas são concebidas como uma complementaridade dos retratos, “espelho” de caracteres, de gostos e de estatutos sociais das personalidades retratadas. A indumentária é muito mais do que um complemento decorativo ou um apontamento de cor.

Em Portugal existem também alguns pintores anteriores ao nosso período de estudo que se dedicaram à representação do vestuário na sua pintura, destacamos a título de exemplo, Grão Vasco (1475-1542), onde representava a indumentária de forma exuberante e magnífica. Existem já alguns estudos sobre essa sua técnica, como exemplo, o estudo de Maria José Palla, intitulado *Traje e Pintura de Grão Vasco e o retábulo da Sé de Viseu*, de 1999⁸⁴⁹.

⁸⁴⁹ Maria José Palla, *Traje e Pintura de Grão Vasco e o retábulo da Sé de Viseu*, Editorial Estampa, Lisboa, 1999.

Por outro lado, é preciso ter em consideração que a moda trabalha com as mesmas questões formais e estéticas da arte. Tal como um pintor ou escultor, o costureiro ao criar um modelo tem que resolver as questões do espaço, das dimensões, das linhas, da volumetria, das cores, dos ritmos, do equilíbrio e da harmonia. Alguns costureiros usam a arte como fonte de inspiração, apropriando-se das imagens, das cores do estilo de uma obra de arte ou até mesmo do conceito, desenvolvendo desta forma padrões e formas.

A moda, está também receptiva a toda uma série de influências trazidas por outras artes, nomeadamente pelas artes do espectáculo. Assim aconteceu no início do século XX, quando os *Ballets Russes* de Serguei Diaghilev (1872-1929) contagiaram a Europa. Em 1906, Serguei Diaghilev leva a Paris uma exposição de pinturas e encontra a cidade efervescente e aberta a novas artes. As roupas de cores brilhantes, mais folgadas, foram recebidas pelo público que soube apreciá-las, inspirando desta forma sobretudo os costureiros, como Paul Poiret a criarem novas formas de vestir. Poiret foi o mestre da cor, textura e tecidos, na época, combinando os mais recentes tecidos de luxo com peças de sua própria colecção de têxteis étnicos⁸⁵⁰. Os figurinos e cenários dos *Ballets Russes*, concebidos por artistas notáveis, como Bakst, Benois, Picasso, Matisse, de Chirico, Ernst, Miró, Delaunay, haveriam de influenciar também o panorama das artes plásticas.⁸⁵¹

Ao longo da História da Moda tivemos alguns exemplos concretos de costureiros que utilizaram a Arte como fonte de inspiração, foi o caso de Elsa Schiaparelli (1890-1973) uma das maiores estilistas italianas que conseguiu trabalhar com os conceitos de Moda e de Arte, criando assim vestidos, chapéus e acessórios. Segundo as autoras Mendes e Haye na obra *Moda do século XX*, “Schiaparelli foi a primeira estilista a trabalhar com colecções temáticas. Suas roupas eram admiradas pela elegância e perfeito acabamento, de admiráveis detalhes”⁸⁵². A estilista teve uma relação estreita com o Surrealismo, onde fez amizade e colaborou com o artista Salvador Dalí. A ele se deve, por exemplo, a ideia da transformação de um sapato num chapéu. (fig.441)

Schiaparelli estudou o Cubismo e o Surrealismo, com o intuito de alcançar uma fusão entre a Moda e a Arte. (fig.442)

⁸⁵⁰ Cf. James Laver, *A roupa e a moda*, Companhia das Letras, São Paulo, 2002, p. 224.

⁸⁵¹ Cf. Maria João Castro, “*Ballets Russes*: O grande desfile artístico do século XX”, In: *Revista da Dança*, [online] www.revistadanca.com/?p=686, consultado a 24 de Março de 2017.

⁸⁵² Cf. Valerie Mendes e Amy De la Haye, *Moda do século XX*, Martins Fontes, São Paulo, 2003, p. 95.



Fig.441 - Chapéu em forma de chapéu de Elsa Schiaparelli.
 Fonte: <https://pollyfashion.wordpress.com/2010/02/16/moda-e-surrealismo/>



Fig.442 - Vestido de Elsa Schiaparelli inspirado no telefone com lagosta de Salvador Dalí.
 Fonte: <https://pollyfashion.wordpress.com/2010/02/16/moda-e-surrealismo/>

Outro costureiro que também mereceu a nossa atenção foi Yves Saint Laurent (1936-2008), que, em 1965, uniu a moda e a arte, ao criar o “vestido tubinho” inspirado nos trabalhos do artista plástico Piet Mondrian (1872-1944)⁸⁵³, fundador do Neoplasticismo - que usava um vocabulário focado nas linhas verticais e horizontais e nas cores puras. O vestido tornou-se, assim, um ícone da moda. Este prestigiado costureiro foi um dos nomes mais importantes da Alta-costura do século XX. (figs.443 e 444)

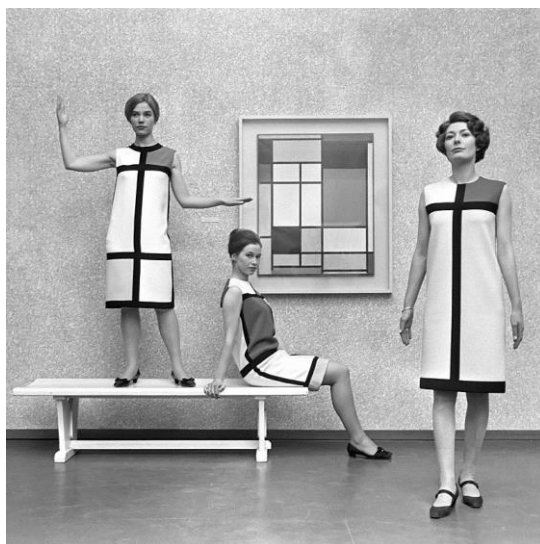


Fig.443 - Vestidos de Yves Saint Laurent de 1966, inspirados na pintura de Mondrian de 1921 diversas composições que o artista executou com as cores vermelho, amarelo, azul e preto. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Mondrian_collection_of_Yves_Saint_Laurent, consultado a 21 de Fevereiro de 2017.



Fig.444 - Vestido de Yves Saint Laurent de 1966, inspirado na pintura de Mondrian, de 1921. Fonte: <http://www.becomegorgeous.com/fashion-style/photos/most-iconic-dresses-of-all-time/yves-saint-laurent-mondrian-dress-1254150>, consultado a 21 de Fevereiro de 2017.

⁸⁵³ Piet Mondrian (1872-1944) foi um pintor neerlandês modernista. Criou o movimento artístico neoplasticismo e colaborou com a revista *De Stijl* e depois com as formas da pintura concreta.

Como exemplo de arte, a Moda pode ser experimentada e julgada. A autora Gilda de Mello e Souza na sua obra, *Espírito das Roupas*, propõe como parâmetros a análise da forma, cor, tecido e movimento, nascendo a obra de arte da conjugação destes quatro componentes.⁸⁵⁴ A autora concluiu dizendo, “[...] não é possível estudar uma arte, tão comprometida pelas imposições sociais como é a moda, focando-a apenas nos seus elementos estéticos. Para que a possamos compreender em toda a sua riqueza, devemos inseri-la no seu momento e no seu tempo, tentando descobrir as ligações ocultas que mantém com a sociedade”.⁸⁵⁵

Como tal, a moda deve ser entendida como sendo uma forma artística, que não necessita de ser procurada nos museus, ainda que aí também possa ser encontrada, mas que se cruza com o nosso quotidiano, que vai transformando a cada momento da sua evolução.

6.1. Os retratos do pintor Eduardo Malta (1900-1967)

Olhando para o panorama português e para o período cronológico por nós abordado, Eduardo Malta e Henrique Medina sobressaem como dois retratistas de extrema qualidade artística e estilística. Os seus retratos assemelham-se a autênticas fotografias, devido à representação rigorosa dos rostos e das indumentárias. O pormenor da representação quanto aos diferentes tipos de têxteis é magnífico. O espectador consegue distinguir um cetim de um tafetá, ou uma seda de um linho, ou até mesmo de um tecido damasco de um tecido bordado. A minúcia do detalhe é de uma perfeição extrema e intencional.

Neste ponto iremos aprofundar melhor estas ideias e a importância que a pintura pode ter para o estudo da indumentária. Não se trata de esgotar o tema, longe disso, mas sim de apontar pistas para que uma abordagem que consideramos bastante relevante, mesmo quando a fotografia se encarrega de registar com detalhe todos os fenómenos de moda.

Eduardo Malta foi um dos mais notáveis retratistas modernos em Portugal. Foi, porém, a mulher que serviu ela que serviu de inspiração nas suas melhores obras. Como refere

⁸⁵⁴ Cf. Gilda de Mello Souza, *O Espírito das Roupas – A Moda no século XIX*, Companhia das Letras, São Paulo, 1987, pp. 42-51.

⁸⁵⁵ Idem, *Ibidem*, pp. 50-51.

Fernando de Pamplona (1909-1989), a propósito, “para pintar a mulher é preciso ter alma, amar a beleza feminina e debruçar-se apaixonadamente sobre a sua graça”.⁸⁵⁶



Fig.445 - Eduardo Malta no seu estúdio em Lisboa, 1955, fonte: Publicação: Dulce Malta, *Eduardo Malta – A short biographical sketch*, s.d., s/p.

De acordo com o historiador, “Eduardo Malta não via na mulher uma deusa inacessível, uma forma descarnada e ideal, mas sim, uma flor viva, cheia de fragilidade, palpitante de seivas, cujo perfume se vai evaporar. E, em suas telas, ele faz o bruxedo de parar o tempo, para que essa flor não murche”.⁸⁵⁷

Durante alguns anos, Eduardo Malta retratou preferencialmente as mulheres elegantes, cuja graça aristocrática florescia num ambiente de luxo discreto. Mas em 1943, o *Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina* publica um artigo que, segundo o seu autor, Fernando Pamplona, Eduardo Malta nesta época já “[...] não se interessava apenas pelas mulheres aristocratas que se vestiam com indumentária confeccionada com tecidos luxuosos e ricamente decorados. Ele retratava também a mulher do povo, que se encontrava prisioneira

⁸⁵⁶ Cf. Fernando de Pamplona, “Um Pintor da Mulher”, In: *Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina*, nº 48, 1943, p. 6.

⁸⁵⁷ Idem, *Ibidem*.

da terra ou do mar devido à sua origem natural, companheira do sol e dos pássaros, mais próxima da natureza”.⁸⁵⁸



Fig.446 - “Judith Jardim Hintze Ribeiro”, 1945, autor: Eduardo Malta (1900-1967). Fonte: Publicação - *Eduardo Malta – Retratos de Eduardo Malta*, Bertrand (Irmãos) Ld^a, s.d., s/p.

A figura anterior representa Judith Jardim Hitz Ribeiro, exibindo um vestido de *toilette* que transparece ser em cetim de seda, pela forma como o artista reflecte a técnica têxtil. Podemos observar que Eduardo Malta, dedica um especial cuidado à volumetria do têxtil na composição artística da pintura. A peça de vestuário representa as características que eram manifestadas na época, no que diz respeito à indumentária, tratava-se de decotes para os vestidos de noite e as saias com bastante roda.

Não sendo de corpo inteiro, o artista quis criar dois focos neste retrato: o rosto que pormenoriza e ilumina; e o vestido que realça o requinte e a beleza feminina.

⁸⁵⁸ Idem, *Ibidem*.



Fig.447 - Eduardo Malta a pintar Maria João de Mello Espírito Santo, 1953, fonte: Publicação – *Eduardo Malta*, s.d., s/p.



Fig.448 - Eduardo Malta pintando quadro da Condessa de Paris, 1946, fonte: Publicação – *Eduardo Malta*, s.d., s/p.

Nas figuras anteriores podemos verificar a representação perfeccionista do requinte da indumentária, confeccionada com os têxteis luxuosos que eram usados na época pela classe alta.

Na primeira pintura, Maria João de Mello Espírito Santo, exhibe uma blusa de manga curta com decote em “V”. É a peça de vestuário que mais se evidencia nesta pintura. Quanto à Condessa de Paris, representada duplamente na segunda pintura, esta traja um vestido de

cerimónia, aspecto que não se evidencia tanto na pintura dentro da pintura que esta obra exhibe. Através desta representação, do artista leva-nos a crer tratar-se de uma *toilette* em seda, pelo cair do tecido, pela representação das pregas do mesmo e até mesmo por se tratar de uma *toilette* de cerimónia. O vestido é de manga à cava com decote em “V”, cintado, de onde partem pregas de forma a dar roda à saia. A Condessa exhibe um par de brincos, um colar de pérolas e na cabeça uma tiara, elementos de exteriorização de riqueza, poder e luxo. Na mão esquerda segura um leque de plumas brancas. Através do retrato dentro do retrato podem ser observados pormenores frontais do vestido, não tão evidenciados no retrato de perfil que a obra exhibe.

Eduardo Malta, conseguia transmitir ao observador todo esse luxo através das cores esplendorosas de que era portadora a sua paleta, e com a sua técnica de mestre nos traços rigorosos dos pincéis.

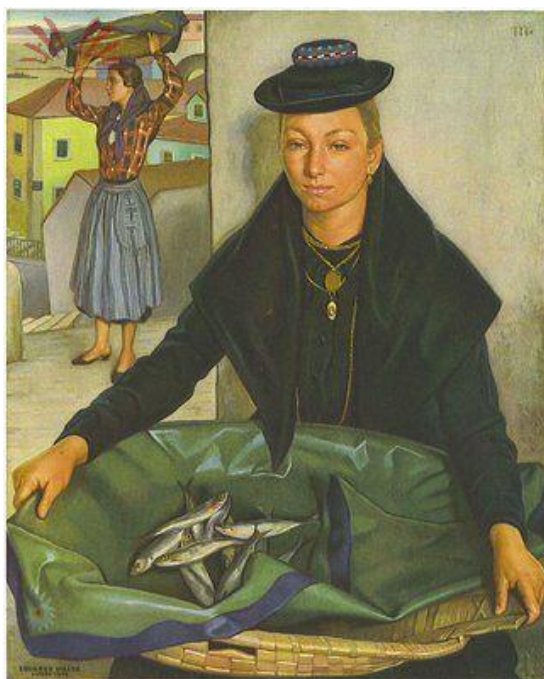


Fig.449 - Retrato de “Varina”, 1941, autor: Eduardo Malta. Fonte: Fernando Pamplona, José Camon Aznar e Renato de Almeida, *Malta*, s/d.

A imagem acima retrata uma varina exibindo um traje da sua condição profissional e social. Podemos constatar que Eduardo Malta depositou igual cuidado na representação deste traje quando comparado ao anteriormente descrito. O cuidado na forma da representação do têxtil é a mesma, o drapeado do pano que se encontra na cesta com os peixes, o cair do xaile preto da personagem sobre os ombros. Em segundo plano está representada outra varina em pé com

um cesto na cabeça, trajada também com indumentária típica, saia comprida com alguma roda, como é característico do traje da varina, avental com abertura lateral para bolso, camisa de manga comprida e lenço na cabeça. Tal como na figura em primeiro plano, o artista teve o cuidado de representar a joalheria destas duas personagens, onde sobressaem os cordões dourados e medalhões, símbolos que caracteriza estas mulheres.



Fig.450 - “Nazarenas”, autor: Eduardo Malta (1900-1967), óleo sobre tela, 115x95, 1939, Inv. nº. 963, colecção do Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, fonte: MatrizNet.

A pintura anterior retrata duas mulheres da Nazaré, referindo-se assim a uma pintura de costumes. São duas varinas da Nazaré com a pele bronzeada pelo sol, de olhar triste, envoltas nos mantos escuros típicos da região. Em primeiro plano, à esquerda, um cesto com sardinhas, e no fundo, o areal e, cortados pelo limite superior da tela, algumas casas e barcos. Pintado como o realismo fotográfico recorrente em Eduardo Malta, o artista serve-se de um realismo moderno e de uma técnica apurada, que nos anos 30 ou 40 tinha alguma originalidade. Os têxteis das indumentárias apresentadas na pintura reflectem a posição social destas duas mulheres. Os xailes e mantos negros sobre a cabeça e o pormenor do têxtil da saia em xadrez, são características das vestes das Nazarenas.

O artista até se tornar um perfeito desenhador internacional dedicou-se incondicionalmente ao seu trabalho. O seu desenho era fluido e nítido, bem construído e delicado, sem deixar de ser forte e persuasivo. Desta forma, os seus retratos têm directa expressão física e psíquica.



Fig.451 - “Retrato de Senhora”, 1961, autor: Eduardo Malta (1900-1967), lápis sobre papel, 54x42, Inv. nº. Des 96, colecção do Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, fonte: MatrizNet.

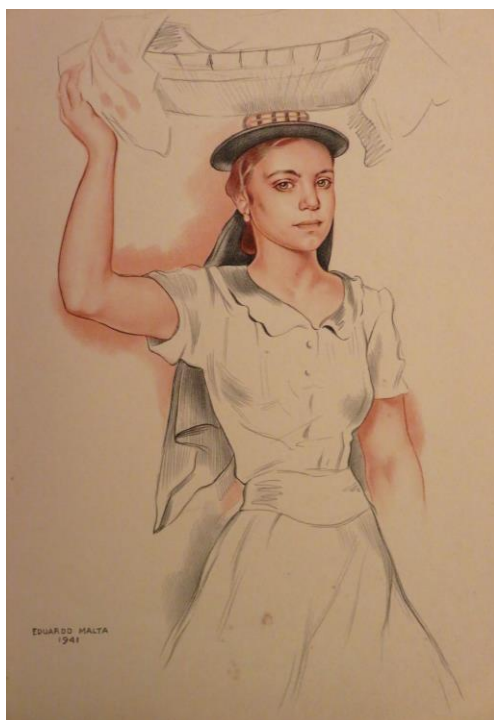


Fig.452 - “Varina”, 1941, autor: Eduardo Malta (1900-1967), fonte: *Desenhos – Eduardo Malta*, 1951, s/p.

A sua arte é simples, clara e verdadeiramente lógica; ele era um artista nato e não era descendente de nenhuma escola, não pintava segundo as características e as técnicas de outro artista. Foi criador do seu próprio estilo.⁸⁵⁹ Devido a estes factores, Eduardo Malta possui uma grande capacidade de inteligência, trabalho e criação. Segundo Luiz Norton, que conheceu o artista, ele tinha a capacidade de estar muitas horas seguidas a desenhar, sem uma pausa, de manhã até à noite, com ânsia de produtividade. Desenhava ou pintava com notável rapidez e facilidade.⁸⁶⁰

Na opinião do próprio artista, os modelos deveriam ser obedientes: “Para se pintar um bom retrato é essencial que o modelo se submeta ao pintor”.⁸⁶¹

O distinto historiador e crítico de arte, Fernando Pamplona, foi seu grande admirador, da sua obra e da sua personalidade, tanto que no decorrer da nossa investigação, muita da documentação encontrada sobre Eduardo Malta é de sua autoria.

Segundo Fernando Pamplona, Eduardo Malta foi um “menino-prodígio”, pois aos quatro anos de idade os seus desenhos já causavam espanto e “aos nove imitava tão bem selos postais que os correios não se apercebiam do engano”.⁸⁶²



Fig.453 - Auto-retrato de Henrique Medina, 1947, óleo sobre tela. Fonte: [https://www.infopedia.pt/\\$henrique-medina](https://www.infopedia.pt/$henrique-medina)

⁸⁵⁹ Cf. Luiz Norton, *Retratos e Retratados – Eduardo Malta – intróito, perguntas e comentários*, 1938, s/p.

⁸⁶⁰ Idem, *Ibidem*.

⁸⁶¹ Idem, *Ibidem*.

⁸⁶² Cf. António Maria Pinto Leite (coord.), Catálogo: *Eduardo Malta na Fundação Ricardo Espírito Santo Silva*, F.R.E.S., Lisboa, 1994, p. 8.

Muitos retratos de personagens ilustres, portuguesas e estrangeiras, foram pintadas por Eduardo Malta. Nos anos 30 contava já com as primeiras medalhas de pintura e desenho e a medalha de Honra, em 1936 com o Prémio Columbano, o Prémio Luciano Freire e a medalha de Ouro da Exposição de Paris (1937).⁸⁶³

Tal como Eduardo Malta, também Henrique Medina retratou muitas figuras ilustres da nossa sociedade. Retratou Oliveira Salazar, posteriormente a Malta, em 1939, o Cardeal Patriarca Manuel Cerejeira e o Almirante Canto e Castro, entre outras individualidades da cidade do Porto, assim como do estrangeiro, como Mussolini, em 1931, os Príncipes Doménico e Giovanni Torlonia. Realizou também telas para dois filmes, *O Retarto de Dorian Grey* para o filme homónimo, nome baseado na obra literária de Óscar Wilde e o Greer Garson para o filme *Mrs. Parkington*.

Nos retratos de Eduardo Malta apenas são as datas inscritas nas suas obras que determinam a sua longevidade, pois no seu conjunto estético estes nunca envelhecem. Há, na sua vastíssima obra, para além do corte da linha do vestuário, aquele ritmo próprio de cada modelo que faz parte da sua personalidade. É uma sùmula dessa distinção que serve sempre em todas as ocasiões e em todos os lugares de suporte para o revestimento de todas as modas: aquilo que ele próprio poderia também definir como sendo o eixo da indumentária, uma espécie de medida das memórias visuais sobrepostas de todos os vestuários, “sempre variáveis” do mesmo indivíduo.⁸⁶⁴

⁸⁶³ Idem, *Ibidem*, p. 11.

⁸⁶⁴ Cf. Celestino Gomes, *A Expressão Meta-cromática na pintura de Eduardo Malta*, s.n., s.l., 1937, s.p.



Fig.454 - “Retrato de Senhora Doña Maria de los Angeles Tasara Bastos”, 1957, autor: Eduardo Malta (1900-1967), óleo sobre tela, 120x90, Inv. nº. 1735, colecção do Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, fonte: MatrizNet.

Na magnífica pintura “Retrato de Senhora Doña Maria de los Angeles Tasara Bastos” a retratada ostenta um elegantíssimo vestido de cerimónia. A forma como Eduardo Malta, mais uma vez, representa o cair e a volumetria dos têxteis é extraordinariamente bem estruturada a nível de composição plástica. Estamos perante uma pintura equilibrada enquanto trabalho plástico, a suavidade do vestido, tudo nos leva a crer tratar-se de um vestido em cetim de seda, que a saia teria uma grande roda, como era característica da época, da década de 50.

A representação de um casaco ou de uma *toilette* de noite era executado de um modo tão equilibrado e distinto de forma que retrataria qualquer outra peça de vestuário, com a mesma elegância e requinte. A exposição do traje regional na sua pintura ainda assim assente num verdadeiro retrato, será sempre, mais do que que uma indumentária rica no que se refere à documentação regional. Os seus retratos, e principalmente as suas retratadas não têm, portanto, que se preocupar com o facto de estarem passadas de moda. O autor Celestino Gomes, na sua obra de 1937, refere “[...] conhecia retratos executados pelo artista há 18 anos e estão tão actuais como hoje. Porque ainda aí a sua sensibilidade se não preocupa com os

exageros da cor ou do volume que as vestimentas possam dar, mas com a documentação gráfica, expressional e simples das coisas [...]”.⁸⁶⁵

A cor deve ser sóbria, ajustada, o mais verdadeira possível; quase somente matizada para documentar a força exacta da pigmentação do retrato. Não só nos retratos pintados mas até nos seus desenhos, Eduardo Malta trata sempre o problema da cor com a mesma clareza e uniformidade.⁸⁶⁶ A técnica de Eduardo Malta não pertence a nenhuma escola, não usa de nenhuma das características académicas, e, apesar dos seus prémios escolares, sente-se que não é feita dos conselhos didácticos mas completamente de estudo pessoal.⁸⁶⁷

A direcção dos traços, no desenho de Eduardo Malta, revela o processo clássico de pintor que consiste em acompanhar as curvas dos volumes das fisionomias dos retratos com a direcção do lápis ou do painel a fim de ajudar o relevo, acrescentada da espiritualidade do pormenor decorativo que existe em determinados tecidos, e também no encaracolado ou ondulado dos cabelos, criando ritmo e ao mesmo tempo mostrando a sua fragilidade, como podemos observar na figura que se segue.⁸⁶⁸ (fig.455)



Fig.455 - “Retrato de Maria Teresa Estrade”, 1951, autor: Eduardo Malta (1900-1967), lápis sobre papel, 53x41, Inv. n.º. Des 100, colecção do Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea.

⁸⁶⁵ Idem, *Ibidem*.

⁸⁶⁶ Idem, *Ibidem*.

⁸⁶⁷ Idem, *Ibidem*.

⁸⁶⁸ Idem, *Ibidem*.

Segundo Ricardo Espírito Santo Silva, na sua obra *Eduardo Malta – com um estudo crítico*, vol. I, o artista é considerado indiscutivelmente diferente de todos os pintores contemporâneos; não há na sua maneira de pintar nenhuma influência, nenhuma semelhança com qualquer outro pintor. O autor refere ainda, que afinidades com o artista só as encontra “[...] com o mestre incontestado do retrato e, todos os tempos, o inimitável e inigualado Holbein”.⁸⁶⁹ Nos seus retratos como nos de Holbein (1497/8-1543)⁸⁷⁰ “há mais do que a verdade do modelo pousando imóvel diante do pintor, o retrato torna-se uma revelação, quase uma indiscrição, é uma biografia, com a acuidade do olhar, os lábios finos ou carnudos, as mãos elegantes [...]”.⁸⁷¹

Ricardo Espírito Santo Silva refere ainda na sua obra que “a pintura de Malta pode não agradar à primeira vista pelo inesperado e original da sua maneira, mas uma vez familiarizada com ela podemos esmiuçá-la, analisá-la, sem encontrar um pormenor desagradável, uma falta de gosto, de construção, de sinceridade”.⁸⁷²

A simplicidade é outra qualidade deste artista, forçada, da ignorância, que encobre a deficiência da técnica, mas a simplicidade da síntese de todas as dificuldades vencidas, de todas as incertezas resolvidas, a linha definida, o recorte nítido que substitui a confusão hesitante dos retratista banais.⁸⁷³

A obra de Eduardo Malta, consegue dar-nos uma extensa galeria de retratos em que a sua extraordinária personalidade de artista se afirma, com o mesmo inconfundível carácter, desde a cabeça rapidamente esboçada do Rei de Itália ou a de Sirka ao retrato trabalhado profissionalmente, modelado com inexcédível perfeição.⁸⁷⁴

O retrato não é pintura de exterior onde a luz recria numa gama infinita de matrizes, o verdadeiro retrato não é movimento, é estático; não é brilho intenso efémero ou ritual passageiro, é expressão-eixo, síntese e análise de tudo o que o pintor descobre do corpo e da

⁸⁶⁹ Cf. Ricardo Espírito Santo Silva, *Eduardo Malta – com um estudo crítico*, vol. I, s.n., s.l., 1932, p. 6.

⁸⁷⁰ Hans Holbein, (1497/8-1543) foi um pintor alemão, um dos mestres do retrato no Renascimento e desenhista de xilogravuras, vidrarias e peças de joalheria. Suas principais áreas de actuação artísticas foram as regiões das atuais Alemanha, Suíça e Inglaterra. As regiões onde actuou foram caracterizadas pelos embates entre a Igreja Católica e pelos grupos que condenavam algumas práticas empregadas pela Igreja na época. Um detalhe interessante a ser destacado: o ano de produção da obra *Os embaixadores* é o mesmo do segundo casamento do rei Henrique.

⁸⁷¹ Cf. Ricardo Espírito Santo Silva, *Eduardo Malta – com um estudo crítico*, vol. I, s.n., s.l., 1932, p. 7.

⁸⁷² Idem, *Ibidem*.

⁸⁷³ Idem, *Ibidem*, p. 8.

⁸⁷⁴ Cf. *Retratos de Eduardo Malta – Gravuras e impressão de Bertrand*, s.l., s.d., s.p.

alma do retratado. A cor no retrato é um adorno, um complemento de que a sensibilidade do artista tira maior ou menor partido, mas a essência é o desenho, em relevo e profundidade, a construção física e espiritual.⁸⁷⁵

Malta adoptou na sua pintura uma técnica sem artifícios, dentro da qual consegue em alguns dos seus quadros levar a modelação da cor, puríssima, a extremos que nunca foram excedidos.⁸⁷⁶

Desenhar é descobrir o segredo das formas, é captar, através dele, a alma das coisas e dos seres. Eduardo Malta é um mestre do desenho, um assombroso descobridor e conquistador de corpos e almas.

Eduardo Malta, deve os seus triunfos, em boa parte, à profunda intuição que lhe fez ver no desenho o alfa e o ómega das artes plásticas, a chave do mistério das formas,⁸⁷⁷ como a ele se refere Fernando Pamplona.

Devemos ainda destacar o retrato de Dulce Pretto Correia Rumia, de 1940, onde a retratada exhibe uma blusa bordada a azul representando motivos florais e vegetalistas. Podemos ainda verificar o detalhe que Malta depositou na representação deste bordado e até mesmo o acompanhar do bordado segundo o pregueado da blusa.



Fig.456 - Retrato de Dulce Pretto Correia Rumia, 1940, óleo sobre tela. Autor: Eduardo Malta. Dims: Alt. 90 cm; Larg. 70 cm. Inv. n.º. 1185. Coleção do Museu Abade de Baçal.

⁸⁷⁵ Idem, *Ibidem*.

⁸⁷⁶ Cf. *Retratos de Eduardo Malta* – Gravuras e impressão de Bertrand, s.l., s.d., s.p.

⁸⁷⁷ Cf. Fernando Pamplona, *17 Desenhos de Eduardo Malta*, s.n., s.l., 1941, s.p

Por fim, o retrato da mulher do artista, Dulce Malta, pintado também em 1940. A representada veste um vestido comprido azul com fiada de botões no mesmo tom do vestido. Manga a $\frac{3}{4}$ pregueada nos ombros. Cintado na cintura e em *evasée* até aos pés.

O ambiente envolvente da pintura é um interior com mobiliário representado em segundo plano e um desenho na parede do fundo, que parece ser um desenho do artista. A cobrir o soalho apresenta-se um tapete de arraiolos com motivos florais e vegetalistas.



Fig.457 - Retrato de Dulce Malta, esposa do artista, 1940. Óleo sobre tela. Dims. Alt. 81 cm; Larg. 64,5 cm. Autor: Eduardo Malta. Inv. n.º. Pin 219, Coleção do Museu José Malhoa.

6.2. O retratista Henrique Medina (1901-1988)

Henrique Medina, outro grande retratista da nossa História da Pintura deste período, tal como Eduardo Malta também ele retratou muitas figuras ilustres da sociedade nacional e estrangeira. Retratou Oliveira Salazar, posteriormente a Malta, em 1939, o Cardeal Patriarca Manuel Cerejeira e o Almirante Canto e Castro, entre outras individualidades da cidade do Porto, assim como do estrangeiro, como Mussolini, em 1931, os Príncipes Doménico e Giovanni Torlonia. Realizou também telas para dois filmes, *O Retrato de Dorian Grey* para o

filme homónimo, nome baseado na obra literária de Óscar Wilde e o Greer Garson para o filme *Mrs. Parkington*.

Medina consegue atingir a categoria de pintor europeu.⁸⁷⁸

Nas palavras de José Carlos Fernández, a fama de Medina espalhou-se pelo mundo, onde retratou muitas figuras ilustres do mundo inteiro. Enquanto artista marca as linhas mestras da sua pintura com uma “visão de águia” e uma solidez de princípios e de conteúdo estético que são próprios apenas dos grandes artistas.⁸⁷⁹

A sua obra verificamos uma arte de forma e volumes bem pronunciados, arte de materialidade e profundamente carnal; nus envolvidos e panejamentos de gosto clássico em harmonia com excertos da natureza ou ajustando-se aos interiores dos estúdios, reflectidos em espelhos.⁸⁸⁰

Medina reflecte o predomínio de toda a função figurativa, enredada uma individualização da produção e recepção das obras. A própria postura do pintor, retendo na sua posse grande parte das peças executadas assinala uma avidez em que se adivinha o gesto de pessoalizar a obra: o fazer implicava o ter.⁸⁸¹

Henrique Medina não foi só retratista foi um pintor de tipos característicos e um paisagista. Soube interpretar como ninguém toda a beleza do corpo feminino e reproduzir com técnica espantosa as mais subtis gradações da epiderme juvenil.

Para além da interpretação extraordinária do nu feminino que este artista consegue transportar para as suas pinturas, também deve ser referida a forma como ele interpreta a indumentária feminina. Definindo todos os pormenores dos bordados, das rendas, dos diferentes tipos de têxteis, do pregueado desses mesmos tecidos, todo um conjunto de técnicas aplicadas de modo a transmitir ao observador a realidade existente na sua pintura.

Tal como no caso de Eduardo Malta, também analisaremos algumas das suas pinturas onde denotamos o cuidado e a minúcia com o vestuário feminino. Constatamos que ambos os artistas plásticos depositaram nas suas telas todo o realismo no que se refere à confecção do vestuário, assim como nos acessórios femininos.

⁸⁷⁸ Cf. Carlos Malheiro Dias, *Ensaio sobre o Pintor Henrique Medina*, Schmidt, Rio de Janeiro, 1934, p. 19.

⁸⁷⁹ Cf. José Carlos Fernández, “Henrique Medina e os Retratos da Alma”, 2014, In: http://nova-acropole.pt/a_henrique_medina_retratos_alma.html - Consultado a 1 de Fevereiro de 2017.

⁸⁸⁰ Cf. *Henrique Medina – 30 Desenhos Inéditos*, s.n., s.l., s.d., p. 10.

⁸⁸¹ Idem, *Ibidem*, p. 11.

A figura abaixo representa uma pintura de Medina intitulada "Noiva de Viana", de 1959. Trata-se de uma composição de três figuras, onde se realça a beleza da noiva do Minho com duas amigas que serão as mordomas no cortejo nupcial. A noiva que se apresenta como figura central, veste-se de preto e branco. O traje é composto por casaco, blusa branca, saia, avental e algibeira. O casaco, a saia, o avental e a algibeira são em veludo preto bordado a fio de seda e a missangas pretas formando motivos geométricos. A grande riqueza deste traje de noiva reside fundamentalmente nos adornos em cordões de ouro símbolos tradicionais de Viana do Castelo. O ramo de noiva em flor de laranjeira também é uma das grandes características de todo o conjunto.

A figura da noiva nesta pintura segura ainda nas mãos um lenço branco, que é o lenço de namorados, que seria em cambraia de algodão branco com bordado natural executado com fio de algodão da mesma cor. Na cabeça tem um lenço que representa o véu que seria de forma quadrangular em tule também ele bordado executado com fio de algodão da mesma cor.

Medina consegue transmitir através da luz e das formas toda a riqueza que este traje representa.

A ladear a noiva encontram-se duas figuras que são as mordomas, também elas estão vestidas a rigor, com traje de Viana. Também estes trajes são ricamente decorados através dos seus bordados nas saias e a blusas. Os xailes e os lenços de cabeça são coloridos e estão colocados tipicamente como as Vianesas os usam.



Fig.458 - “Noiva de Viana”, autor: Henrique Medina, óleo sobre tela. Fonte: *Setenta anos de Pintura de Medina*, s.n., s.l., s.d, p. 47.



Fig.459 - “Noiva de Viana do castelo”, em 1957, óleo sobre tela, autor: Henrique Medina. Fonte: http://nova-acropole.pt/a_henrique_medina_retratos_alma.html

A figura anterior representa, igualmente, uma noiva do Minho. Também aqui o artista teve o cuidado na representação do traje, no que se refere à riqueza dos têxteis, dos bordados e dos adornos. A qualidade apresentação da blusa branca é extraordinária, as pregas, o franzido dos punhos e a pequena renda na extremidade da manga, assim como a minúcia dos pormenores e de grande qualidade e realidade.



Fig.460 - Minhota com traje Galego, em 1972, óleo sobre tela, autor: Henrique Medina. Fonte: *Setenta anos de Pintura de Medina*, s.n., s.l., s.d, p. 133.

A pintura anterior representa uma Minhota com traje Galego, que era usado nas actividades diárias desse povo, os tecidos predominantes eram: a seda, a lã, os tecidos brocados, o cetim e o veludo. A mulher neste retrato exibe um xaile vermelho intenso e vidrilhos que decoram, assim como a rendilhada e decorativa touca.

Pintado com delicadeza e robustez é uma tela impressionante de beleza, vibração e encanto, não só pelo lindo tipo de mulher modelo, como pelos acessórios que o enquadram.



Fig.461 - Lilian, 1955, óleo sobre tela, autor: Henrique Medina, Fonte: *Setenta anos de Pintura de Medina*, s.n., s.l., s.d, p. 213.

Nesta pintura pode-se ver retratada uma figura feminina em que exibe uma blusa branca com grande gola bordada e renda na extremidade, ao centro alfinete dourado. Punhos igualmente com renda na extremidade. A rapariga veste um colete com aplicações de tecido com decorações florais à volta das extremidades do mesmo. Na cabeça exibe lenço branco que cai até sobre os ombros.



Fig.462 - Senhora Judith A. G. Teixeira, autor: Henrique Medina, Lisboa, 1953. Fonte: *Setenta anos de Pintura de Medina*, s.n., s.l., s.d, p. 295.



Fig.463 - Jeannette Mc. Donald, autor: Henrique Medina, Los Angeles, 1942. Fonte: *Setenta anos de Pintura de Medina*, s.n., s.l., s.d, p. 315.



Fig.464 - Mary Pickford, Hollywood, autor: Henrique Medina, Lisboa, 1943. Fonte: *Setenta anos de Pintura de Medina*, s.n., s.l., s.d, p. 329.

As figuras anteriores representam três mulheres distintas da sociedade, Judith A. G. Teixeira de Lisboa, Jeannette Mc. Donald de Los Angeles e Mary Pickford de Hollywood, que exibem ricas *toilettes* confeccionadas com tecidos de extrema qualidade e requinte. Medina representa de forma extraordinária estes têxteis ricos através da sua volumetria das pregas dos tecidos e do brilho que lhes deposita.

6.3. O Retrato de Salazar

Ainda que não seja nosso propósito dar destaque ao retrato masculino, consideramos relevante o processo que conduziu ao retrato de Salazar por Eduardo Malta, bem como o cuidado que este colocou na representação do traje do estadista. Também iremos destacar o retrato de Salazar pintado por Henrique Medina no final da década de 30.

Eduardo Malta foi o único pintor que até à década de 30, para quem Salazar posou.⁸⁸² (fig.465) O retrato que o artista pintou do Ditador de Portugal pertence ao Estado; está hoje no Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, em Lisboa.



Fig.465 – Retrato de António Oliveira Salazar, 1933, Autor: Eduardo Malta (1900-1967), óleo sobre tela – 98x115, Inv. n.º. 2886, coleção do Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea.

⁸⁸² Cf. Luiz Norton, *Retratos e Retratos – Eduardo Malta – intróito, perguntas e comentários*, s.n., s.l., 1938, s/p.

No retrato de Salazar podemos observar que Eduardo Malta, revelou uma faceta nova, a da paisagem, e trouxe à superfície uma visão da individualidade de Salazar, ou pelo menos revelou com a pintura expressões íntimas do retratado, desconhecidas até aí do grande público.⁸⁸³

A capacidade expressiva da figura centra-se no modo como trabalhou a figura e o fundo, assim como a iluminação do rosto. A figura recorta-se e eleva-se no cenário de uma paisagem verdadeira da Serra do Caramulo. A Nação está ali representada simbolicamente ou, mais do que isso. Além do país, da serra, do arvoredor, da pequena igreja que se avista ao longe, é uma nação que se estende por todo um Império que não está lá mas que se imagina. E à frente em primeiro plano aquele que guia esse vasto território espiritual.

Numa entrevista realizada por Luiz Norton a Eduardo Malta, pudemos perceber como todo o processo e o caminho que o artista conseguiu com que Salazar posasse para ele. O pintor conta como conseguiu realizar o desejo de pintar o chefe do governo, ao resolver segui-lo até à Serra do Caramulo, onde este se encontrava de férias, e de como um amigo, Guilherme Possolo conseguiu convencer Salazar que acabou por posar em onze sessões, de duas a três horas de pose.⁸⁸⁴ “Como conseguiu pintar o retrato de Salazar, estadista de tantas ocupações e de feitio, segundo dizem, inacessível?”⁸⁸⁵ “[...] Salazar não tinha vontade nem tempo, creio, para posar. Muita gente amiga e ilustre lhe falou no retrato a fazer, mas nada [...] certo dia Salazar demandou a Serra do Caramulo para descansar, dizem ... Eu tinha nesses lindos lugares um amigo, o Dr. Guilherme Possolo, que me ofereceu hospedagem. Parti Logo. No dia Seguinte ao da minha chegada, novos amigos, e agora mais íntimos, falaram com Salazar sobre o retrato. Por fim até a governanta da casa de Salazar, a Menina Maria, lhe pediu que posasse”.⁸⁸⁶ “Passados 15 dias, Salazar convidou-se, por intermédio do Dr. Jerónimo de Lacerda, a ir a sua casa. Ainda hoje não sei verdadeiramente quem o levou a posar para mim [...]”.⁸⁸⁷

O próprio artista comentou a opção que tomou em relação à forma como retratou Salazar, “[...] podia ter sentado o Doutor Salazar numa cadeira mais ou menos luxuosa, ou tê-lo

⁸⁸³ Idem, *Ibidem*.

⁸⁸⁴ Idem, *Ibidem*.

⁸⁸⁵ Idem, *Ibidem*.

⁸⁸⁶ Idem, *Ibidem*.

⁸⁸⁷ Idem, *Ibidem*.

destacado sobre um reposteiro mais ou menos aveludado”⁸⁸⁸, ou, tê-lo colocado próximo de “um móvel dourado Luís XVI, Império, etc.”⁸⁸⁹, ou, ainda “sobre um fundo de cor harmoniosa, com sentido apenas decorativo, ou sobre uma paisagem imaginada (como faziam alguns pintores da Renascença)”⁸⁹⁰. Mas, “não seria o Doutor Salazar”⁸⁹¹. Por essa razão, colocou-o numa “paisagem positiva, paisagem real mas também espiritualíssima, cheia de poesia, paisagem-desdobramento da figura retratada”.⁸⁹²

A entrevista continua, Luiz Norton pergunta ainda, a Eduardo Malta “Quantas vezes Salazar posou?”⁸⁹³ Malta respondeu-lhe dizendo, “onze sessões de duas a três horas... Como não podia roubar horas às horas de trabalho, cedeu-me o tempo que o médico lhe indicara para repouso, depois do almoço”.⁸⁹⁴

No retrato de Salazar, Eduardo Malta parece ter colocado toda a sua habilidade de pintor académico. Segundo o próprio artista, um bom retrato, aquele que mais lhe agradava realizar devia transfigurar a realidade, mais do que a registra tinha de agarrar a ética espiritual do modelo. O retrato de Salazar parece mostrar o reforço do poder centrado naquele a quem foram entregues as finanças e realizou o “milagre” administrativo. A sua representação passava pela construção de uma imagem de poder, configurada no modelo clássico. Na realidade, Malta quis ter a *grandeur* do antigo retrato de corte e de aparato, numa adaptação à retórica do Estado Novo onde o Chefe devia inscrever a sua acção. Não é mais o retrato de luxo, como se verifica nos antigos retratos de corte, tendo no entanto com eles em comum os valores simbólicos e políticos de um país.⁸⁹⁵

Segundo Eduardo Malta, Salazar pousava muito bem, revelando na entrevista, “estupendamente...mas sobretudo nas últimas sessões. Nos primeiros minutos da primeira sessão o Sr. Presidente do Conselho ficou completamente imóvel”.⁸⁹⁶

⁸⁸⁸ Idem, *Ibidem*.

⁸⁸⁹ Idem, *Ibidem*.

⁸⁹⁰ Idem, *Ibidem*.

⁸⁹¹ Idem, *Ibidem*.

⁸⁹² Idem, *Ibidem*.

⁸⁹³ Idem, *Ibidem*.

⁸⁹⁴ Idem, *Ibidem*.

⁸⁹⁵ Cf. Filomena Serra, “Salazar, um *Retrato do Chefe* e o mito do “Homem Novo”, In Acciaiuoli, Margarida et al., *Arte e Utopia*, Lisboa, 2013, pp. 257-262.

⁸⁹⁶ Cf. Luiz Norton, *Retratos e Retratados – Eduardo Malta – intróito, perguntas e comentários*, s.n., s.l., 1938, s/p.

No retrato de Salazar expressa-se um ideal e um exemplo a seguir. A figura foi pintada a meio-corpo, optando o pintor, pelas lembranças que faziam parte do *Retrato de Mr. Berlin*, no modo como apresenta as mãos. Vemos a mão direita do ditador, pousada no colo, compridíssima e esguia, como uma espécie de garra, achando-se a outra oculta no bolso. Salazar olha-nos, os lábios finos e cerrados, possivelmente esboçando um fogaz sorriso. No rosto iluminado, o olhar é enigmático, mas sobretudo intensamente sinistro e, nessa verdade que o pintor captou, a figura parece viver em espírito. A figura transparece racionalidade como uma substância independente, separada da matéria que é o corpo. Salazar era assim apresentado como um Chefe onnipresente, um homem providencial que se propunha regenerar a Pátria.⁸⁹⁷

Por sua vez, em 1939, Henrique Medina retratou também o ditador. Salazar apresenta-se sentado numa cadeira, junto a uma secretária com o seu olhar virado para o observador. A pintura encontra-se na Câmara Municipal do Porto.

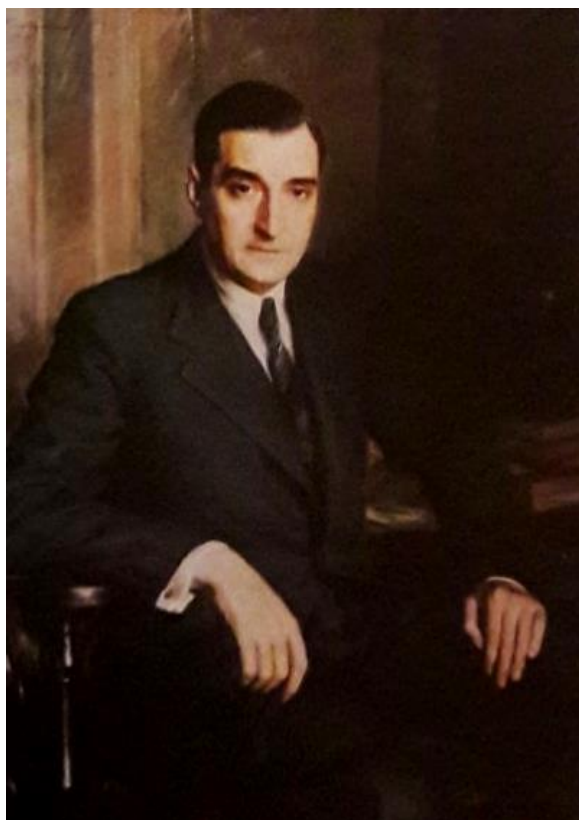


Fig.466 - António Oliveira Salazar, em 1939. Autor: Henrique Medina. Pintura encontra-se na Câmara Municipal do Porto. Fonte: Henrique Medina, *Fisionomias*, Edição A. Diário Ramos, Porto, 1998, p. 175.

⁸⁹⁷ Cf. Filomena Serra, “Salazar, um *Retrato do Chefe* e o mito do “Homem Novo”, In Acciaiuoli, Margarida et al., *Arte e Utopia*, Lisboa, 2013, pp. 257-262.

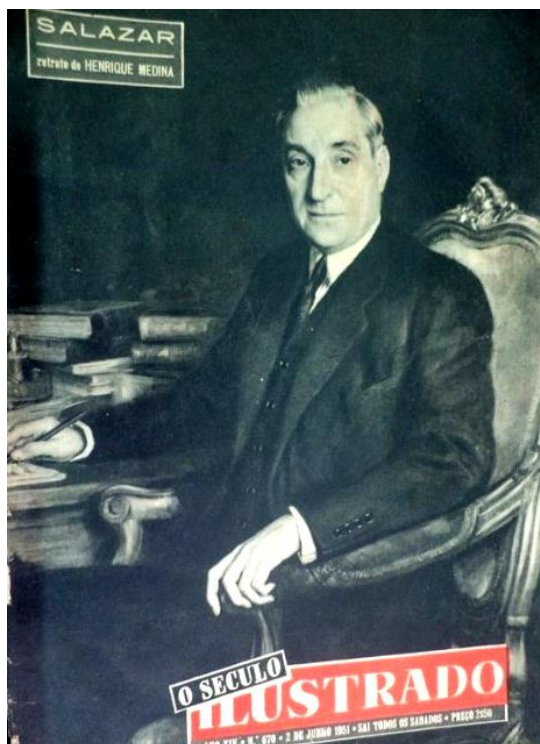


Fig.467 - Salazar pintado por Henrique Medina, s.d.. In: *Século Ilustrado*, nº. 670, 2 de Junho de 1951, capa.

Muitas outras obras dos artistas abordados poderiam ter sido aqui mencionadas; escolhemos apenas as que nos pareceram mais representativas para ilustrar o nosso propósito: alertar para a importância do estudo da moda através da pintura de retrato no período em estudo e como o conhecimento da moda pode permitir uma leitura mais adequada de obras pictóricas onde ela conste com destacada expressão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação reflectimos sobre a Moda e as Modistas no período do Estado Novo, nomeadamente, no pós-guerra (1945-1974), bem como sobre o papel da mulher e a sua individualidade no mesmo período, a fim de contextualizarmos o tema principal deste trabalho. Para atingirmos estes nossos propósitos, recorreremos a algumas obras de referência, aos periódicos da época, a fontes arquivísticas e a fontes orais, estas últimas por via de entrevistas efectuadas a antigas profissionais da área da moda, que trabalharam com costureiras de renome na época em análise.

Os estudos nacionais sobre a moda em Portugal, neste período histórico, são escassos. No entanto, foi-nos possível realizar um trabalho fundamentado, abrangendo diversas áreas das vivências do país, onde a moda teve a sua relevância.

Abordando diversos aspectos, dentro da temática da Moda em Portugal, dos modelos utilizados, às profissionais da costura, dos palcos utilizados nos desfiles à representação da moda na pintura, procurámos debruçarmo-nos também sobre assuntos nos quais a História da Arte e a Moda se interseccionam.

Como primeiro ponto focámo-nos na mulher durante o Estado Novo, fazendo assim, uma contextualização entre o seu estatuto na sociedade e a sua importância para a moda nacional.

A mulher portuguesa no Estado Novo era muito ligada ao lar e à família, na qual a esposa ou a mãe assumiam e desenvolviam um papel dominante e modelar. Com o passar dos anos, o estatuto da mulher começou a alterar-se, tornando-se assim, o vestuário um dos meios possíveis para a mulher se distinguir socialmente, facilitado até pelo facto de ela própria poder confeccionar. No entanto, algumas mulheres destacavam-se das restantes, não apenas pelo seu estatuto social, pela sua educação, mas também pelo seu modo de vestir, ostentando um vasto guarda-roupa que demonstrava o seu desafogo económico, e frequentando as festas das elites, as privadas e as mais oficiais.

O segundo ponto, ainda dentro da contextualização histórica, refere-se a duas figuras centrais para o Estado Novo, que tiveram uma grande influência para a história da sociedade portuguesa da época aos mais diversos níveis, referimo-nos a António de Oliveira Salazar e a

António Ferro. Devido à sua importância e ao papel que a Moda assumiu nas suas vidas, directa ou indirectamente, considerámos relevante serem aqui focadas.

Verificámos durante a investigação que todos os periódicos passaram pela Comissão da Censura. No que se refere ao vestuário, constatámos que só houve manifestação oficial por parte do regime, em relação aos fatos de banho, onde foram impostas regras, de acordo com o Decreto-lei 31:247, de 5 de Maio de 1941, que impunham decência e as quais se manifestaram por vários anos. A regulamentação do vestuário, propriamente dito, ia-se fazendo de forma oficiosa, nomeadamente através dos modelos que a Comissão de Censura permitia que fossem publicados na imprensa periódica da especialidade e nos manuais de costura.

Para António Ferro, o vestuário esteve sempre presente nas suas obras, desde a década de 20, como se verificou na obra *Teoria da Indiferença*. Contudo, foi a partir dos anos 30, através do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), que Ferro continuou a manifestar a sua relação com a Moda. É nesta época que o Secretariado lança uma série de notáveis iniciativas culturais, entre elas o Teatro do Povo, o Cinema Ambulante, as Festas de Lisboa – Marchas Populares, o Concurso das Montras, os Bailados Verde Gaio, além de exposições de arte, conferências, prémios literários e missões culturais. Na relação com a Moda, como noutras iniciativas, constatámos a existência de um António Ferro modernista, anterior à criação do SPN, e um António Ferro conservador e nacionalista á frente do SPN/SNI, responsável pela propaganda e política do Estado Novo, que promove a moda dos trajes tradicionais portugueses ou dos modelos históricos desenhados pelos mais notáveis artistas.

Após esta contextualização, histórica política e cultural da época, considerámos importante para o estudo, trazer para debate a valorização e o estatuto da profissão de costureira ou modista. Se existiria ou não na época alguma diferença, em relação ao seu estatuto e à categoria da profissão. Pudemos constatar, com o desenvolvimento da investigação, que as diferenças não seriam grandes, pois dentro da actividade laboral da costureira existiam diversas categorias, desde a costureira–aprendiz até à costureira–mestra. A mestra era quem geria e distribuía as diferentes tarefas do trabalho no *atelier* e quem em regra ensinava às mais novas o ofício da costura e as orientava nos primeiros tempos.

Nesta época, revelou-se ser uma actividade laboral com muita procura; quase todas as raparigas quando chegavam à idade compreendida entre os 10 e os 12 anos, iam aprender o ofício da costura, geralmente num *atelier*, sendo também uma forma de ajudarem a família

com a remuneração que recebiam. Contudo, hoje em dia, tal já não se verifica; ser costureira, é considerada como uma profissão menor, não se associando tanto a uma actividade relacionada com a Alta-costura e ao estilismo, como sucedeu nalguns dos casos que estudámos, em que costureiras e modistas alcançaram, não raras vezes, o estatuto de criadoras de moda.

Podemos, então, concluir que na época, costureira e modista tinham a mesma actividade. Apenas havia algumas que tinham preferência por serem tratadas por modistas do que costureiras, mas como referiu Laurinda Farmhouse na entrevista que nos deu, os próprios costureiros internacionais se consideravam costureiros, por isso ela própria sempre se considerou costureira. Nos dias de hoje, a designação utilizada, ligada à Alta-costura, é a de estilista de moda.

É no ponto seguinte, a Moda Feminina, que demos início a questão da moda feminina em Portugal e as suas influências estrangeiras, onde procurámos fazer a ponte entre a moda no estrangeiro, nomeadamente, em Paris, e a moda em Portugal, de modo a evidenciar as influências que a moda nacional recebeu através da então designada “capital da moda”.

Ao longo dos tempos foi sempre muito difícil modificar comportamentos quanto à beleza e à moda, devido às complexas implicações inerentes entre estes dois temas. Mas o que realmente interessa no período em estudo, é que a moda se tornou objecto de aspiração e capricho, onde o vestuário se converte, cada vez mais, em concretizador de emoções, traços de personalidade e carácter.

Podemos verificar, ao longo deste estudo, que diversos temas muito actuais na época sobre a moda foram abordados nos periódicos nacionais que se debruçavam sobre o assunto. Referimo-nos em especial, ao lançamento do *New Look* de Christian Dior, em 1947, que foi bastante divulgado pelas revistas e o qual as nossas costureiras de renome de então seguiram com grande primor, assim como, as portuguesas da alta sociedade. Ligado ao *New Look*, e este estando associado à questão da subida e descidas da altura das saias, a matéria foi igualmente debatida pelos mais diversos periódicos da altura, no final da década 40.

Outro tema do mesmo modo importante na evolução da moda foi o *prêt-à-porter*. Tendo o assunto sido da mesma forma abundantemente publicitado através da imprensa nacional. Além disso, a mini-saia, na década de 60, também foi falada e divulgada, apesar de não ter sido uma tendência muito seguida pelas portuguesas. Ou seja, apesar de todas as restrições

que se vivia em Portugal, constatámos que no que se referia aos principais temas da moda e à sua evolução, todos chegaram até nós através da imprensa periódica ou das viagens de algumas das nossas costureiras ao estrangeiro.

Porém, apesar de, pontualmente se verificaram pequenos avanços na Moda em Portugal, que reflectiam o que se passava em Paris, o verdadeiro desenvolvimento da Moda no nosso país só teve início em 1974, como o 25 de Abril e a instauração da democracia.

Após esta abordagem relativa à moda nacional e às suas influências estrangeiras, começamos a dar destaque às Pioneiras da Moda em Portugal durante o Estado Novo, considerado tema central do nosso estudo.

Em Portugal, os grandes nomes da Alta-costura foram a Madame Valle, a Casa Bobone, a Candidinha e a Anna Maravilhas, contudo, outros nomes também foram sonantes e importantes para o progresso da moda em Portugal, mas, as primeiras, talvez tenham sido, as mais marcantes no meio da alta sociedade portuguesa feminina. Quanto a manequins referimo-nos, por exemplo, a Olga Maria e Cândida Rodrigues, mas também a muitas estrangeiras que abrilhantavam os desfiles das costureiras portuguesas. O fotógrafo de destaque, no mundo da moda em Portugal, e mais conhecido no meio terá sido Horácio Novais (1910-1988), filho do retratista Júlio Novais (1867-1925) e irmão do também conhecido fotógrafo, que muito trabalho fez no Estado Novo, Mário Novais (1899-1957).

Na época, a moda e as colecções destas prestigiadas costureiras portuguesas era divulgada nos periódicos que se dedicavam em especial à moda e à mulher. Durante o nosso estudo, para além destes periódicos dedicados à moda, verificámos que os de carácter mais generalista também tinham o cuidado de dar destaque à moda nacional e estrangeira. Este destaque, por vezes, era apenas evidenciado numa só página, intitulada: *Páginas Femininas, A Moda, A Mulher, Elegância*, etc.

O levantamento e análise dos periódicos pareceu-nos de extremo interesse, pelo que considerámos relevante trazê-lo para estudo. Esta análise foi bastante cuidada por nós, durante a investigação, e como tal, poderá ser observada no quadro em anexo sobre as revistas, que se encontra no capítulo 4. Através deste levantamento pudemos ficar a conhecer a maneira como a moda estrangeira era divulgada em Portugal e a quantidade significativa de artigos publicados nos periódicos nacionais sobre a moda estrangeira. Não obstante, a moda nacional

também era uma constante, tendo sido mais abordada pela revista *Eva*, dando destaque ao tema, através de artigos, acompanhados de magníficas ilustrações da autoria de Janine.

Foi nosso propósito mostrar através da nossa análise, a forma como a moda era abordada pelos diversos periódicos da época, nomeadamente, os que destacámos no quadro (*Modas & Bordados, Eva, Voga, Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, etc.). Apesar de já existirem alguns estudos sobre algumas revistas da temática, considerámos trazer a novidade ao nos determos sobre a forma como os artigos eram redigidos e tratados, especificando a análise de alguns desses artigos, particularmente os que considerámos mais relevantes para o estudo. Constatámos no decorrer da análise que as colecções dos costureiros nacionais eram apresentadas, em Portugal, em data posterior em relação às apresentações das colecções dos costureiros parisienses. Este facto, devia-se á questão das nossas costureiras irem a Paris assistir aos desfiles dos costureiros parisienses de modo a poderem apresentar posteriormente as suas colecções, com modelos inspirados nas *toilettes* dos prestigiados criadores. Contudo, consideramos ser uma temática com muito trabalho interessante ainda a desenvolver, no que diz respeito aos autores dos artigos, que na sua maioria eram estrangeiros, aos seus conteúdos, e ao tipo de fotografia que eram publicadas junto dos artigos.

Ao falarmos das pioneiras da moda e das suas colecções, merecem destaque os desfiles, que estas ilustres senhoras realizaram, e os quais se transformaram em acontecimentos bastante frequentes a partir da década de 30, tendo lugar, na sua maioria, em edifícios ou espaços históricos de relevância. O “Chá da Alta-costura” de 1937, que decorreu no Palácio Foz, foi considerado pela imprensa nacional como um grande acontecimento, tendo sido intitulado como “O Primeiro Chá da Alta-costura”. Também foram tidos como palco para estes eventos outros edifícios históricos e com grande importância arquitectónica, como o Hotel Ritz, os Armazéns do Chiado, o Coliseu dos Recreios, onde decorreu durante 24 anos a “Festas das Costureiras”, o Casino Estoril, o Palácio Hotel do Estoril, entre outros. Os jardins históricos, também foram tidos em consideração, como por exemplo, o desfile que aconteceu nos jardins do Palácio de Monserrate, em 1958. A relação entre os desfiles de moda e os edifícios históricos ou arquitectonicamente relevantes como palco, constituíram uma opção para os acontecimentos mais marcantes da moda em Portugal, à semelhança do que sucedeu noutros países, como França, Itália ou Grécia, como podemos constatar.

No desenvolvimento do estudo denotámos, a presença da moda em algumas áreas já referidas, contudo, não podemos deixar de lado a representação da moda através da imagem,

nomeadamente na pintura de retrato como fonte iconográfica, mesmo existindo a fotografia, entendendo o vestuário como complemento ao retrato físico, social e cultural. Para tal, destacamos dois grandes artistas do retrato na época em estudo: Eduardo Malta (1900-1967) e Henrique Medina (1901-1988).

Através das imagens que dispomos no trabalho, podemos verificar que qualquer um destes dois artistas trabalhou na época o panejamento como ninguém. Eduardo Malta através da representação das pregas dos tecidos e do brilho que lhes dá, consegue determinar a volumetria da indumentária assim como, a qualidade do tecido e da *toilette*. Henrique Medina, por sua vez, consegue através da sua paleta cromática representar as diferentes trajes, desde o traje regional à noiva do Minho, por exemplo, até aos trajes mais elaborados pela qualidade dos tecidos e dos acessórios, com o mesmo pormenor e requinte, depositado neles através de tal realismo, que nos remete quase fotografia. Foi possível verificar através das *toilettes* representadas nas obras destes dois artistas, que contribuíram para identificar também diferentes identidades, ou até mesmo posturas das mulheres da época em estudo. As que pertenciam a uma determinada elite da sociedade e as que pertenciam ao meio mais humilde. Estudar a moda através da pintura, transmite a possibilidade de uma nova perspectiva sobre a arte e a moda. Permite estudar os movimentos estéticos sob outro ponto de vista da história, no qual o objecto principal é a indumentária o seu tratamento plástico. Considerámos este tema, a moda na pintura, de extrema valência para futuros estudos, no que diz respeito à história da moda em Portugal, à semelhança do que se tem feito no estrangeiro, sobretudo, para períodos mais recuados na História da Arte.

A partir dos anos 60, o *glamour*, a exuberância, a elegância e o elitismo atingiram um patamar mais alto na maneira de vestir e na confecção, reflectindo-se na maneira de estar da mulher na sociedade e a maneira como a mulher também era vista pela sociedade. Reflectida no corte e confecção das *toilettes*, assim como, na qualidade dos tecidos de que eram executados os vestidos e nos luxuosos acessórios que as mulheres ostentavam. Esta época dourada, alicerçou toda uma dinâmica da actual Alta-costura.

Ao mesmo tempo, é também na década de 60 que a preocupação com a preservação do traje do passado e com a própria história do traje começa a denotar-se em Portugal. As colecções mais significativas de traje pertencentes ao Estado estavam, desde o final da monarquia, entregues ao Museu Nacional dos Coches, que chegou a publicar alguns catálogos

vocacionados para a indumentária.⁸⁹⁸ Um marco para a divulgação das colecções de moda e para o Estado Português foi a grande exposição *O Traje Civil em Portugal* que se realizou no Museu Nacional de Arte Antiga entre Janeiro e Fevereiro de 1974⁸⁹⁹.

A criação do Museu Nacional do Traje tem como registo a data de 23 de Dezembro de 1976 (Decreto-lei 863/76).⁹⁰⁰ Foi, apenas, em 1977 que o Museu Nacional do Traje abriu as suas portas, no Palácio Angeja-Palmela, no Paço do Lumiar. Contando com uma colecção que começa no século XVIII, é sobretudo composta por exemplares da época do império napoleónico em diante. Este museu ao longo da sua existência tem realizado diversas exposições e publicado catálogos extremamente importantes⁹⁰¹, o que já lhe valeu o Prémio Europeu do museu do Ano, em 1978, atribuído pelo Conselho da Europa dos Museus.

Apesar de inaugurado já nos tempos do Portugal democrático, o projecto para a criação de um Museu dedicado à temática do Traje, começa a ser pensado em 1969, pela Dr^a. Natália Correia Guedes⁹⁰², quando apresenta a sua Dissertação final do *Curso de Conservador de Museu*, intitulada *Organização de Um Museu de Indumentária*⁹⁰³ em Lisboa. Esta Dissertação teve como base os conhecimentos que a Dr^a Natália adquiriu durante uma viagem de estudo realizado, em 1968, a diversos Museus europeus da especialidade, que terá sido patrocinada pela Fundação Calouste Gulbenkian.⁹⁰⁴

Os grandes Museus Nacionais europeus tiveram como núcleo inicial, em quase todos os Países, antigas colecções régias ou eclesiásticas. Portugal não fugiu à regra e também. tal

⁸⁹⁸ Luciano Freire – *Catálogo do Museu Nacional dos Coches*, Lisboa, s.n.,1923 e Paulo Alexandre p. 69.

⁸⁹⁹ Cf. AA. VV., *O Traje Civil em Portugal* (catálogo de exposição), Lisboa, Direcção-Geral Assuntos Culturais, 1974.

⁹⁰⁰ Cf. texto cedido pela Dr^a Madalena onde aborda o I Encontro das comissões nacionais Portuguesas e Espanhola, Vila Viçosa, em 1998.

⁹⁰¹ Cf. Madalena Braz Teixeira (coord.), *Traje de Noiva (1900-2000)*, Catálogo da exposição, Lisboa, Museu Nacional do Traje, 1996;

Cf. Idem, *Ibidem*, (cood.), *O Traje Império 1792-1826 e a sua época*, Catálogo da exposição, Lisboa, Museu Nacional do Traje, 1992;

Cf. Idem, *Ibidem*, (cood.), *A Moda do Século 1900-2000*, Catálogo da exposição, Lisboa, Museu Nacional do Traje, 2000.

⁹⁰² Dr^a Natália Correia Guedes, licenciada em História pela Faculdade de Letras de Lisboa, Conservadora de Museu, Doutorada em Museologia, com Agregação, pela Universidade de Lisboa. Fundadora do Museu Nacional do Traje (1975-1979), Directora Geral do Património Cultural (1979-1980), Directora do Museu Nacional dos Coches (1985-1990). Actualmente é Presidente da Academia Nacional de Belas Artes.

⁹⁰³ Cf. Maria Natália Brito da Silva Correia Guedes, *Organização de Um Museu de Indumentária em Lisboa*, Dissertação apresentada ao Curso de Conservador de Museu, Lisboa, 1969.

⁹⁰⁴ Cf. texto cedido pela Dr^a Madalena onde aborda o I Encontro das comissões nacionais Portuguesas e Espanhola, Vila Viçosa, em 1998.

facto se verificou, sendo a colecção inicial do Museu Nacional do Traje formada por um núcleo de Traje de Corte proveniente da Casa Real, que se encontrava no Museu Nacional dos Coches.⁹⁰⁵

Terminando o presente trabalho, consideramos que constitui um contributo importante para a história da moda em Portugal, na medida em que faz o uso de diverso tipo de fontes e aborda a moda de uma forma integrada, nas suas múltiplas perspectivas, das costureiras aos palcos dos desfiles, das lojas de tecidos e das revistas da especialidade à moda transposta para a arte do retrato. Na verdade, debruçamo-nos sobre um tema ainda carente dentro dos estudos académicos, que é a história da moda em Portugal, particularmente durante o Estado Novo, estabelecendo as suas relações com o exterior e a sua expressão na imprensa nacional, ao mesmo tempo que se pretende contribuir para o estudo das transformações socioculturais, das quais a moda é um espelho inevitável.

Esperamos, por último, que o contributo da presente dissertação possa ter trilhado alguns novos caminhos para a investigação na área da história da moda em Portugal, associando conceitos tão ricos e tão vastos como Moda, História da Arte e Património.

Consideramos, ainda, que os objectivos a que nos propusemos foram alcançados, tendo conseguido ultrapassar algumas das dificuldades que surgiram. Acreditamos, também, que com o nosso trabalho poderão ter sido lançadas algumas sementes para futuras investigações, numa área de estudo a que desejamos continuar a dedicar-nos.

⁹⁰⁵ Idem, *Ibidem*.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

FONTES MANUSCRITAS:

SINDICATO DOS TRABALHADORES TÊXTIL LANÍFICOS E VESTUÁRIO DO SUL

Actas do Sindicato das costureiras de 1935 a 1974

FONTES ICONOGRÁFICAS:

ARQUIVO FOTOGRÁFICO DE LISBOA

ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO (ANTT)

Fundo do jornal *O Século*

ARQUIVO NACIONAL DE IMAGEM EM MOVIMENTO (ANIM)

PERIÓDICOS:

Álbum de La Mode du Figaro, N.º 9, Inverno de 1946-1947, Abril, Outubro e Dezembro

Boletim da Costureira (1959-1963)

Diário de Lisboa (5 de Abril de 1967)

Diário de Notícias (1930)

EVA (1925 – 1986) - Janeiro de 1945 a Dezembro de 1974

Flama (1937 – 1983) – N.º 10, Janeiro de 1945 ao N.º 1399, Dezembro 1974

Ilustração (1926 – 1975) – N.º 358, Dezembro de 1961 ao N.º 371, Dezembro de 1974

Ilustração Portuguesa (1903 – 1993) – N.º 988, Março de 1945 ao N.º 1040, Julho de 1974

Jornal Feminino da Mulher para a Mulher (1957 – 1967) – N.º 1, Dezembro 1957 ao N.º 221, Dezembro de 1967

JJ – Jornalismo e Jornalistas, N.º 31, Julho/Setembro 2007.

Menina & Moça (1947-1974) – N.º 1, Maio de 1947 ao N.º.

Mocidade Portuguesa Feminina (1939 – 1947) – N.º 69, Janeiro de 1945 ao N.º 96, Abril de 1947

Modas & Bordados (1912 – 1975) – Nº 1717, Janeiro de 1945 a Dezembro de 1974

Moda & Moda (1989)

Mundo Gráfico (1940 – 1948) – Nº 103, Janeiro de 1945 ao Nº 135, Fevereiro de 1948

Século Ilustrado (1880 – 1978) – Nº 336, Janeiro de 1945 ao Nº 1929, Dezembro de 1974

Vestir: publicação mensal de técnica e moda (1939 – 1985) – Nº 1, Setembro de 1939 ao Nº 156, Dezembro de 1974

Voga (1943 -1961) – Nº 16, Janeiro de 1945 ao Nº 126, de 1961

BIBLIOGRAFIA

AAVV, *Os anos de Salazar – O que se contava e o que se ocultava durante o Estado Novo – Vol.1 – 1926-1932 A ascensão de Salazar*, Planeta DeAgostini, s.l., 2008

Idem, *Os anos de Salazar – O que se contava e o que se ocultava durante o Estado Novo – Vol.2 – 1933 A constituição do Estado Novo*, Planeta DeAgostini, s.l., 2008

Idem, *Os anos de Salazar – O que se contava e o que se ocultava durante o Estado Novo – Vol.5 – 1940-1942 A Grande Exposição do Mundo Português*, Planeta DeAgostini, s.l., 2008

ACCIAIUOLI, Margarida, *António Ferro – A vertigem da palavra, retórica, política e propaganda do Estado Novo*, Editorial Bizâncio, Lisboa, 2103

AINABIL, Madame (Libânia da Fonseca Ranito), *Corte e Costura*, Porto Editora Ltª, Porto, s.d.

ALARCÃO, Sara, *Método de corte para vestuário feminino*, Edição Marânus, Porto, 1939

ALEIXO, Ilda, *Amália em Palco*, s.n., Estoril, 2015

ARAÚJO, Mário, *Tecnologia do Vestuário*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1996

AREAL, A., *Novo método de Corte – ao alcance de todos*, Edições ASA, s.l., 1956

ARIES, Philippe e **DUBY**, Georges, *História da Vida Privada – Da Primeira Guerra Mundial aos nossos dias – Vol. 5*, Edições Afrontamento, Porto, 1991

AZEVEDO, António, Hélder Ferreira, *Armazéns do Chiado – 100 anos*, Edições Elo, Mafra, 2001

BALDINI, Massimo, *A Invenção da Moda – As Teorias, os Estilistas, a História, Arte e Comunicação – Edições 70*, Lisboa, 2006

BARRETO, José, António Ferro: Modernismo e Política, s.n., s.l., s.d.

BARTHERS, Roland, *O Sistema da Moda*, trad. Maria de Santa Cruz, Edições 70, Lisboa, 2015

BASTOS, Carlos (coord.), *Praça de Lisboa: Livro de ouro do comércio e indústria da capital*, Portugália, Lisboa, 1945

BRÁS, António Simões, *Os dias Portugueses de Isabel II*, Edições Parsifal, 1ª edição, Lisboa, 2016

BOLÉO, Luísa V. Paiva, *Casa Havaneza 140 anos à esquina do Chiado*, Dom Quixote, Porto, 1ª edição, 2004

BOUCHER, François, *A History of Costume in the West*, Thames & Hudson, Londres, 2004

Idem, trad. André Telles, *História do Vestuário no Ocidente*, Cosacnaify, s.l., s.d.

BROWN, Mike, *CC41 – Utility Clothing – The label that transformed British Fashion*, Kent, Sabrestorm, 2014

CABRITA, Hélder, *Ritz – quatro décadas de Lisboa*, s.n., s.l, s.d

CALANCA, Daniela, *História social da Moda*, São Paulo, Editora Senac, São Paulo, 2008

CALLAN, Georgina O'Hara, *Dictionary of fashion and Fashion Designers*, Thames & Hudson, Londres, 1998

CARDIM, Valter Carlos, *“Fashion”, design, cultura e identidade: a costura social da moda em Portugal no século XX*, Tese de Doutoramento em Antropologia Cultural e Social, Univ. Nova de Lisboa, Lisboa, 1998

Idem, *A Moda em Portugal, 1914-1959*, Edições IADE, Lisboa, 2013

Idem, *A Moda em Portugal, 1960-1999*, Edições IADE, Lisboa, 2014

Casa Africana 1872-1952, s.n., s.l., 1952

CASTRO, Fernanda, *Ao Fim da Memória: Memórias (1906-1939)*, Vol. 1, Edições Verbo, Lisboa, 1988

CASTRO, Pedro Jorge, *Salazar e os milionários*, Quetzal editores, Lisboa, 2009

Catálogo da Exposição Candidinha 21 de Outubro a 5 de Novembro, Museu Romântico da Quinta da Macieirinha, 1994

COELHO, Tereza, **AVILLEZ**, Maria Assunção, *A Moda em Portugal nos Últimos 30 Anos*, Edições Rolim, Lisboa, 1987

COLELLA, Roberta, *A imagem da mulher nas revistas de Moda: O caso da Vogue – estereótipos e igualdade de género nos media*, relatório de estágio do 2º ciclo em comunicação e jornalismo, área de Ciências da comunicação, Universidade de Coimbra, 2015

COVA, Anne e **Pinto**, António Costa, “O Salazarismo e as Mulheres – Uma abordagem comparativa”, *In: Penélope 17*, s.n., s.l., 1997

COVÕES, Ricardo, *O Cinquentenário do Coliseu dos Recreios*, s.l., 1940

DACOSTA, Fernando, *Máscaras de Salazar*, Notícias, Lisboa 1997

Idem, *Salazar fotobiografia*, Casa das letras, 5ª edição, Alfragide, 2010

DAMASCENO, Joana, *Museus para o Povo Português*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2011

DELPierre, Madeleine, *Segredos do corte e da confecção – História da Moda*, trad. Clarice Tavares, Edições Ediclube, Alfragide, s.d.

DIAS, Carlos Malheiro, *Ensaio sobre o Pintor Henrique Medina*, Schmidt, Rio de Janeiro, 1934

DIAS, Marina Tavares, *Lisboa Desaparecida – Vol. 2*, S.L., Quimera, s.l., 1990

Idem, *Lisboa Desaparecida – Vol. 6*, S.L., Quimera, s.l., 1998

DIRIX, Emmanuelle e **FIELD**, Charlotte, *1940s Fashion – The Definitive sourcebook*, S.L., Claton books, 2013

DORFLES, Gillo, *Modas & Modos*, Edições 70, Lisboa, 1990

DUARTE, Cristina L., *O que é Moda*, Quimera, 1ª edição, s.l., 2004

Idem, *15 Histórias de Hábitos – criadores de Moda em Portugal*, Quimera, s.l., 2003

DUBY, Georges e **PERROT**, Michelle, *História das Mulheres – O Século XX*, Edições Afrontamento, Porto, 1991

ECO, Umberto, *Psicologia do Vestir*, trad. José Colaço, Lisboa, Assírio e Alvim, 1989

Idem, *Como se faz uma tese em ciências humanas*, 19ª edição, Editorial Presença, Lisboa, 2015 (Trad. de Ana Falcão Bastos e Luís Leitão, Título original: *Como Si Fa Una Tesi Di Laurea*, 1977)

FERREIRA, Carla Marina Machado, *Costureiras de Lisboa: Artesãs da Moda (1890-1914)*, Tese de Mestrado em História Moderna Contemporânea, especialidade Cidades e Património, Departamento de História, Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2014

FERRO, António, *Teoria da Indiferença*, Delraux, Lisboa, [1920]

Idem, *Batalha das Flores*, Heuris, s.l., [1923]

Idem, *A Idade do Jazz-Band*, s.n., São Paulo, 1923

Idem, *Praça da Concórdia*, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, 1929

Idem, *Hollywood, Capital das Imagens*, Lisboa, [1931]

Idem, *Apontamentos para uma Exposição*, Edições SNI, Lisboa, 1948

Idem, Prefácio, Rodrigues, António, “Uma hora com asas”, In: *Obras de António Ferro* 1º vol., Editorial Verbo, Lisboa, 1987

FERRO, Mafalda (coord.), *António Ferro 120 anos – Actas*, Texto editora, Lisboa, 2016

Idem, **FERRO**, Rita, *Retrato de uma Família, Fernanda de Castro, António Ferro, António Quadros*, Círculo de Leitores e Autoras, s.l., 1999

- FONSECA**, Lúcia da, *O Corte sem Mestre*, Lisboa, Edições Universo, s.l., 1942
- Idem**, 1952
- FRANÇA**, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XX, 1911-1960*, Bertrand Editora, 3ª edição, Venda Nova, 1991
- Idem**, *Os anos vinte em Portugal: estudo de factos, socioculturais*, Edições Presença, Lisboa, 1992
- GARCIA**, Ana Margarida Pires Valadas Pulido, *A Moda Feminina no estado Novo – A relação da moda e a política nos anos 60 em Portugal*, Faculdade de Arquitectura de Lisboa, Lisboa, 2011
- GOMES**, Celestino, *A Expressão Meta-cromática na pintura de Eduardo Malta*, s.n., s.l., 1937
- GOMES**, Tânia Vanessa Araújo, *Uma Revista Feminina em tempo de Guerra – o caso da “Eva” (1939-1945)*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2011
- GORJÃO**, Vanda Neves, *Mulheres em tempos sombrios – oposição feminina ao Estado Novo, 1945-1974*, Imprensa de Ciências Sociais, Lisboa, 2002
- GUERRE**, Alice, *Método de Corte – Corte de Vestidos e roupa de criança para senhoras, homens e crianças*, Empresa Literária Universal, Lisboa, [1909]
- GUIMARÃES**, Maria Alice Pinto, *Saberes, Modas e Pó-de-Aroz – Modas & Bordados. Vida Feminina (1933 – 1955)*, Livros Horizonte, Lisboa, 1998
- GUINOTE**, Paulo, *Quotidiano Feminino 1900-1940*, Departamento de Património Cultural, Lisboa, 2001
- GUSMÃO**, Marionela, “Madame Valle – Uma mulher na História da Moda”, In: *Moda e Moda*, 1989
- Henrique Medina – 30 Desenhos Inéditos*, s.n., s.l., s.d
- HONRADO**, Alexandre, “Salazar um homem...na Moda”. In: *Moda & Moda*, nº 16, s.n., s.l., 1989
- LAMAS**, Maria, *As mulheres do meu País*, s.n., [1948]
- LAVER**, James, *Costume Fashion – A concise History*, Thames & Hudson, 4ª edição, Londres, 2002
- LAVER**, James, (tradução: Glória Maria de Mello Carvalho), *A Roupa e a Moda*, Companhia das letras, São Paulo, 2002
- LEAL**, Maria Ivone, *Um Século de Periódicos Femininos*, Comissão para a Igualdade e para os direitos das Mulheres, Lisboa, 1992.
- LEITE**, António Maria Pinto (coord.), *Catálogo: Eduardo Malta na Fundação Ricardo Espírito Santo Silva*, F.R.E.S., Lisboa, 1994

- LIPOVETSKY**, Gilles, (tradução: Regina Louro), *O Império do Efêmero – A moda e o seu destino nas sociedades modernas*, D. Quixote, Alfragide, 2ª edição, 2010
- LOBO**, Maria Theresa Figueiredo Beco de, *Para o estudo da ilustração e do grafismo em Portugal – publicidade, moda e mobiliário, 1920 – 1940*, Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, 1998
- Idem**, *Ilustração em Portugal I – 1910 a 1940*, IADE Edições, Lisboa, 2009
- LOCHERY**, Neill, *Lisboa – A Guerra nas sombras da cidade da luz, 1939-1945*, Editorial Presença, Lisboa, 2011
- Idem**, *Lisboa – A cidade vista de fora, 1933-1974*, Editorial Presença, Lisboa, 2013
- LOWNDES**, Filipa Vicente, **ACCIAUOLI**, Margarida, “António Ferro. A Vertigem da Palavra. Retórica, Política e Propaganda no Estado Novo”, Lisboa, Bizâncio, in: *Ler História – O Corpo de Estado-maior do exército Português: Apogeu e Queda*, nº 65, 2013
- MALTA**, Dulce, Dulce Malta, *Eduardo Malta – A short biographical sketch*, s.n., s.l., s.d.
- MARQUES**, A.H. Oliveira, *Guia da História da Primeira Republica Portuguesa*, Editorial Estampa, Lisboa, 1981
- MARTINS**, José Pina, *500 anos de Elegância da antiguidade Egípcia aos nossos dias*, Verbo, s.l., s.d.
- MARTINS**, Maria José, *Lisboa-Estoril (1939-1945) Viver num ninho de espiões*, Gato do Bosque Editores, 1ª edição, 2015
- MASCARANHAS**, João Mário (org.), e **RELVAS**, Eunice, Grandella – O grande homem, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 2001
- MATTOSO**, José (coord.), *História da Vida Privada em Portugal – Os nossos dias*, Cículo de leitores e Temas e debates, s.l., 2011
- MEDINA**, João, *História de Portugal: dos tempos pré-históricos aos nossos dias*, Ediclube, Alfragide, 1998
- MENDES**, Valerie e **DE LA HAYE**, Amy, *20th Century Fashion*, Thames & Hudson, Londres, 1999
- Idem**, Amy, *A Moda do Século XX*, Martins Fontes, São Paulo, 2003
- MILLER**, Lesley Ellis, *Balenciaga*, V & A Publications, Londres, 2007
- MORAIS**, Maria Antonieta Lopes Vilão Vaz, *O traje feminino em Portugal na primeira metade do séc. XIX: mercado e evolução da moda*, Tese de Doutoramento em História da Arte Portuguesa, Departamento das Ciências e Técnicas do Património, Faculdade de Letras, Universidade. do Porto, Porto, 2013
- MORAIS-ALEXANDRE**, Paulo, “Arte e Moda”, In: *Brotéria 139*, s.n., s.l., 1994

- Idem**, “António Ferro – O Traje e a Moda”, *In: Brotéria 141*, s.n., s.l., 1995
- Idem**, *A Moda e a Educação*, Lisboa, Escola Superior de Teatro e Cinema, s.l., 2006
- NASCENTES**, Antenor, *Dicionário de Língua Portuguesa*, Academia Brasileira de Letras, Departamento de Imprensa Nacional, Brasil, 1966
- NEVES**, Helena, *O Estado Novo e as Mulheres: o género como investimento ideológico e de mobilização*, Lisboa, org. Câmara Municipal de Lisboa, Pelouro da Cultura; Biblioteca Museu República e Resistência, Lisboa, 2001
- NORONHA**, Eduardo de, *O Vestuário – História do Traje desde os tempos mais remotos até à Idade Média*, Composto e impresso na Imprensa Libanio da Silva, Lisboa, 1911
- NORTON**, Luiz, *Retratos e Retratos – Eduardo Malta – intróito, perguntas e comentários*, s.n., s.l., 1938
- OLIVEIRA**, Fernando Baptista de, *Método Universal de Corte, Vestuário de Senhora e de Criança*, Bertrand Irmãos Ltd^a., Lisboa, 1945
- Idem**, *Método de Corte – A Arte e a Técnica de cortar e provar o vestuário feminino e infantil*, Editorial O Século, Lisboa, 1955.
- PALLA**, Maria José, *Traje e Pintura de Grão Vasco e o retábulo da Sé de Viseu*, Editorial Estampa, Lisboa, 1999
- PAMPLONA**, Fernando, *17 Desenhos de Eduardo Malta*, s.n., s.l., 1941
- PATO**, Alcina Maria Correia Melo de Oliveira, *A Problemática do Design em Portugal – Responsabilidade Cultural e Social do Designer*, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Escola de Comunicação, Arquitecturas, Artes e Tecnologia de Informação, Lisboa, 2013
- PIMENTEL**, Irene Flunser, “A Mocidade Portuguesa nos dez primeiros anos de vida (1937-1947)”, *In: Penélope: Estudos*, s.n., s.l., 1998
- Idem**, *História das organizações femininas no Estado Novo*, Círculo de Leitores, s.l., 2000
- Idem**, *Mocidade Portuguesa Feminina*, Esfera dos Livros, Lisboa, 2008
- Idem**, *A cada um o seu lugar – A política feminina do Estado Novo*, Círculo de Leitores, s.l., 2011
- Idem**, “Turismo forçado na Costa do Sol durante a II Guerra Mundial”, coord. João Miguel Henriques, *In: 1364-2014 Cascais – Território, História, Memória, 650 anos*, Câmara Municipal de Cascais, Cascais, 2014
- Idem**, **MELO**, Helena Pereira de, *Mulheres Portuguesas*, Clube do Autor, Lisboa, 2015
- QUEIROZ**, Conceição, *A Vida Privada das elites do Estado Novo*, Edição original Vogais, 1^a edição, Amadora, 2016

RAIMUNDO, Orlando, *A última Dama do Estado Novo – E outras histórias do marcelismo*, Dom quixote editora, Alfragide, 2014

Idem, *António Ferro o inventor do Salazarismo*, Dom Quixote editora, Alfragide, 2105

RAMALHO, Alfredo Magalhães, “Prefácio”, *In: Actas – António Ferro 120 anos*, Texto editores, Alfragide, 2016

RAMALHO, Margarida de Magalhães, *Lisboa uma cidade em tempo de guerra*, 1ª edição, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2012

RÊGO, Manuela e **MUCZNIK**, Lúcia Liba, *A Moda em Portugal através da Imprensa 1807-1991*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1991

Retratos de Eduardo Malta – Gravuras e impressão de Bertrand, s.l., s.d

RIELLO, Giorgio, *História da Moda, da Idade Média aos nossos dias*, trad. Carlos Aboim de Brito, Texto e Grafia, Lisboa, 2013

RODRIGUES, António, *António Ferro na Idade do Jazz-Band*, Livros Horizonte, Lisboa, 1995

RODRIGUES, Silvina Rosária, *Método de Corte*, Lisboa, Escola Norma de Corte, 1957

ROSAS, Fernando, *O Estado Novo nos anos trinta: elementos para o estudo de natureza económica e social de salazarismo (1928-1938)*, Editorial Estampa, s.l., 1986

Idem, “O Salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo”, *In: Análise Social, Vol. XXXV (157)*, s.n., s.l., 2001

Idem e Brito, J. M. Brandão, e Maria Fernanda Rollo (coord.), *Dicionário de História do Estado Novo, Vol. I*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1996

ROSMANINHO, Nuno, “António Ferro e a propaganda nacional antimoderna”, *In: Pombalina Coimbra University Press*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2008, pp. 289-299

SANTANA, Francisco, *Dicionário da História de Lisboa*, s.n., Lisboa, 1994

Secretariado Nacional de Informação, *Catorze anos de Política de Espírito*, Secretariado Nacional da Informação, Lisboa, 1948

SEELING, Charlotte, *Moda – o século dos estilistas 1900-1999*, Konemann, s.l., 1999

SERRA, Filomena, “Salazar, um Retrato do Chefe e o mito do “Homem Novo”, *In: Acciaiuoli, Margarida et al., Arte e Utopia*, Lisboa, 2013

SERRÃO, João, Marques, **OLIVEIRA**, A. H. de, **Rosas**, Fernando, *Portugal e o Estado Novo – Nova História de Portugal vol. XII*, Lisboa, Editorial Presença, 2010

Setenta anos de Pintura de Medina, s.n., s.l., s.d

- SILVA**, António de Moraes, por: Augusto Moreno, Cardoso Júnior e José Pedro Machado, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Vol. III, Editorial confluência, Lisboa, 1945
- Idem**, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Vol. VI, Editorial confluência, Lisboa, 1945
- SILVA**, Ricardo Espírito Santo, *Eduardo Malta – com um estudo crítico - vol. I*, s.n., s.l., 1932
- SIMMEL**, Georg, *Filosofia da moda e outros escritos*, Edições texto & grafia, 1ª edição, Lisboa, 2008
- SOUSA**, Ana Isabel, *A História da Problemática da Mulher*, Nova Gráfica, s.l., 2005
- SOUZA**, Gilda de Mello e, *O espírito das Roupas – A Moda no Século Dezanove*, Companhia das Letras, São Paulo, 1987
- STEELE**, Valerie, *Paris Fashion – A cultural History*, Berg editorial, Oxford, 1998
- SUMMERS**, Julie, *Style in the Second World War – fashion on the Ration*, Londres, Profile books, 2015
- TEIXEIRA**, Madalena Braz (coord.), *A Moda do Século 1990-2000*, catálogo da exposição, Museu Nacional do Traje, Lisboa, 2000
- Idem**, *Trajes Míticos da Cultura Regional Portuguesa*, catálogo da exposição, Museu Nacional do Traje, Lisboa, 1994
- The British Historical Society of Portugal**, Catálogo da exposição: *Lisboa 1942, Cecil Beaton, Lisbon 1942*, Fundação Caloust Gulbenkian: The British Council, Lisboa, 1995
- TORGAL**, Luís Reis, *O Modernismo Português na criação do Estado Novo de Salazar. António Ferro e a semana de Arte Moderna em São Paulo*, Estudos em Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2014
- VALMIER**, Louise, *Método de corte: método prático de cortar toda a qualidade de vestuário para senhoras e crianças*, Civilização, Porto, 1951
- VAQUINHAS**, Irene, *“Senhoras e Mulheres” na sociedade portuguesa do século XIX*, Edições Colibri, Lisboa, 2011
- VEILLON**, Dominique, *Fashion under the occupation*, Berg Editorial, Oxford, 2002
- Idem**, trad. Jorge Zahar, *Moda e Guerra – Um retrato da França Ocupada*, 2004
- VERDILHO**, Telmo, *Dicionários Portugueses, Breve História*, Universidade de Aveiro, s.n., s.l.
- VIEIRA**, Joaquim, *Portugal Século XX – Crónica em Imagens 1930-1940*, Círculo de leitores e Autores, s.l., 1999

Idem, *Portugal Século XX – Crónica em Imagens 1940-1950*, Círculo de leitores e Autores, s.l., 2000

Idem, *Portugal Século XX – Crónica em Imagens 1950-1960*, Círculo de leitores e Autores, s.l., 2000

Idem (direcção), *Fotobiografias Século XX – António Oliveira Salazar*, Círculo de Leitores e Autores, s.l., 2001

Idem, *Mocidade Portuguesa – Os Homens de um Estado Novo*, A Esfera dos Livros editora, Lisboa, 2008

VITELA, Joana Stichini, **MROZOWSKI**, Nick, *A Vida em Lisboa nunca mais foi a mesma LX 60*, D. Quixote, Alfragide, 3ª edição, 2015

WALFORD, Jonathan, *Forties Fashion – From siren suits to the New Look*, Londres, Tames & Hudson, 2008

WILCOX, Claire, *The Golden Age of Coutures – Paris and London – 1947 – 57*, V & A Publications, Londres, 2008

WILSON, Elizabeth, *Enfeitada de Sonhos*, Edições 70, Lisboa, 1989

XIMÉNEZ, Pedro Luc e **XIMÉNEZ**, Isabel Luc, *Não deixes para amanhã o que podes fazer hoje...*, s.n., s.l., 1935

WEBGRAFIA:

BARRETO, José, *António Ferro: Modernismo e Política*. Disponível online: https://www.academia.edu/7043038/Ant%C3%B3nio_Ferro_Modernismo_e_Pol%C3%ADtica – Consultado a 8 de Março de 2017

ESTEVES, João, “Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas”. In: *Faces da Eva. Estudos sobre a Mulher*, nº. 15, 2006. Disponível online: http://www.fcsh.unl.pt/facesdeeva/eva_arquivo/revista_15/eva_arquivo_numero15_g.html - Consultado 16 de Fevereiro 2017

“Museu Nacional do Teatro e da Dança – Trajes de Cena”. Disponível online: <http://www.museudoteatroedanca.pt/pt-PT/coleccoes/Trajos/PrintVersionContentDetail.aspx> - consultado a 9 de Novembro de 2016.

LEITE, José, “Restos de Colecções”, Disponível *online*: <http://restosdecolecao.blogspot.pt/search?q=Pal%C3%A1cio+Foz> – Consultado a 30 de Janeiro de 2017.

Idem, “Restos de Colecção”. Disponível *online*: <http://restosdecolecao.blogspot.pt/search?q=casino+do+estoril> – Consultado a 30 de Janeiro de 2017.

“Trajos de Cena”, Disponível *online*: <http://www.museudoteatroedanca.pt/pt-PT/colecoes/Trajos/PrintVersionContentDetail.aspx> - consultado a 3 de Novembro de 2016
Disponível *online* em: <http://www.dn.pt/arquivo/2007/interior/o-papel-da-costureira-no-portugal-social-dos-anos-30-662518.html>, consultado a 20 Maio de 2016.

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=46957> – consultado a 31 de Janeiro de 2017.

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=46736> – consultado a 31 de Janeiro de 2017.

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=52852> – consultado a 31 de Janeiro de 2017.

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=46722> – consultado a 31 de Janeiro de 2017.

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=47242> – Consultado a 31 de Janeiro de 2017.

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=53961> – Consulta a 31 de Janeiro de 2017.

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=53962> – Consultado a 31 de Janeiro de 2017.

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=82086> –
consultado a 31 de Janeiro de 2017.

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=46737> –
Consultado a 31 de Janeiro de 2017.

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=52041> –
Consultado a 31 de Janeiro de 2017.

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=52042> –
Consultado a 31 de Janeiro de 2017.

“Lojas de tecidos finos da Baixa e do Chiado”. Disponível *on-line* em: http://geo.cm-lisboa.pt/fileadmin/GEO/Imagens/Fotos_Baixa_Chiado/PDF_Baixa_Chiado/Tecidos_Finos_Net_redi.pdf - consultado a 4 de Dezembro de 2016.

http://www.lojadasmeias.pt/lm_historia.php - Consultado a 4 de Dezembro de 2016.

Ficha Histórica do *Mundo Gráfico* - <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/MundoGrafico.pdf>, consultado a Janeiro de 20017.

The Battle of Versailles Fashion Show. Disponível *online* em https://en.wikipedia.org/wiki/The_Battle_of_Versailles_Fashion_Show - Consultado a 30 de Janeiro de 2017.

“Coliseu, um marco histórico”, Disponível *online*: <http://www.coliseulisboa.com/historia/marcohistorico.aspx> - Consultado a 8 de Julho de 2016.
Disponível *online* em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/thomas-gainsborough-mr-and-mrs-william-hallett-the-morning-walk> - Consultado a 30 de Janeiro de 2017.

“Henrique Medina e os Retratos da Alma”. In: http://nova-acropole.pt/a_henrique_medina_retratos_alma.html - Consultado a 1 de Fevereiro de 2017.

<http://blog-dos-alfaiates.blogspot.pt/2007/11/h-cada-vez-menos-mestres-alfaiates.html>, consultado a 19 de Outubro de 2016

ANEXOS

Segunda-feira 5 de Maio de 1941

I Série—Número 102



DIÁRIO DO GOVÊRNO

PREÇO DÊSTE NÚMERO — \$60

Toda a correspondência, quer oficial, quer relativa a anúncios e à assinatura do *Diário do Governo*, deve ser dirigida à Administração da Imprensa Nacional. As publicações literárias de que se recebem 2 exemplares anunciam-se gratuitamente.

ASSINATURAS			
As 3 séries . . .	Ano 240\$	Semestre	130\$
A 1.ª série . . .	90\$	“	45\$
A 2.ª série . . .	80\$	“	45\$
A 3.ª série . . .	80\$	“	45\$

Para o estrangeiro e colónias acresce o porte do correio

O preço dos anúncios (pagamento adiantado) é de 2\$50 a linha, acrescido do respectivo imposto do selo. Os anúncios a que se referem os §§ 1.º e 2.º do artigo 2.º do decreto n.º 10:112, de 24-IX-1924, têm 40 por cento de abastimento.

SUMÁRIO

Ministério do Interior :

Decreto-lei n.º 31:247 — Insere várias disposições sobre o uso e venda de fatos de banho — Institue o sistema de fiscalização e estabelece sanções a aplicar aos transgressores.

Ministério das Finanças :

Decreto n.º 31:248 — Abre um crédito para subsídios às Casas dos Pescadores e para constituição de Casas do Povo.

Decreto-lei n.º 31:249 — Fixa a interpretação de várias disposições legais, em matéria de imposto do selo, que pelas decisões dos tribunais têm originado dúvidas.

Ministério da Marinha :

Decreto n.º 31:250 — Garante ao presidente, vice-presidente e vogais da Junta Nacional da Marinha Mercante o direito de livre entrada nos portos, estações e cais de embarque da metrópole e colónias dependentes das capitânias, administrações dos portos, juntas autónomas e alfândegas, e bem assim nos navios e embarcações nacionais e estrangeiras.

Ministério da Educação Nacional :

Decreto n.º 31:251 — Autoriza o pagamento de gratificações em dívida aos professores e mestres do ensino técnico profissional respeitantes aos meses de Outubro a Dezembro de 1940.

Ministério da Economia :

Decreto-lei n.º 31:252 — Autoriza a Comissão Reguladora do Comércio de Bacalhau a contratar com a Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência, um ou mais empréstimos até ao montante de 13:000.000\$ destinados à liquidação do empréstimo em vigor e à conclusão das instalações dos armazéns frigoríficos.

Decreto-lei n.º 31:253 — Determina que as contas dos organismos de coordenação económica sejam encerradas até ao dia 30 de Abril do ano seguinte àquele a que disserem respeito e enviadas para julgamento ao Tribunal de Contas até ao dia 15 do mês imediato — Manda submeter à aprovação final do Ministro as contas da Junta Nacional do Vinho referentes aos anos de 1937 e 1938, verificadas pela Inspeção Geral de Finanças.

MINISTÉRIO DO INTERIOR

Decreto-lei n.º 31:247

Nos termos da Constituição, pertence ao Estado zelar pela moralidade pública e tomar todas as providências no sentido de evitar a corrupção dos costumes.

Factos ocorridos durante a última época balnear mostraram a necessidade de se estabelecerem, com a precisão possível, as normas adequadas à salvaguarda daquele mínimo de condições de decência que as concepções morais e mesmo estéticas dos povos civilizados ainda, felizmente, não dispensam.

Não se pretende restituir às praias o aspecto do século passado, nem mesmo o das primeiras décadas deste; também não impor modelos rígidos que destoem com-

pletamente do movimento da vida moderna. Quem estudou os modelos estava orientado, ao mesmo tempo que por princípios de ordem moral, por princípios de ordem estética: estética individual e colectiva.

E procurou uma fórmula que conduzisse ao menor sacrifício de uns e de outros.

Ao mesmo tempo que se fixam as condições mínimas a que devem obedecer os fatos de banho, atende-se às exigências do desporto de natção; determina-se a competência respectiva das autoridades com jurisdição na matéria, estabelecem-se sanções a aplicar aos que não cumprirem o que se dispõe e institue-se um sistema de fiscalização.

Quem, neste caso, se queixar da fiscalização desperta logo a ideia de que não teve os cuidados bastantes para evitar ser multado.

Nestes termos:

Usando da faculdade conferida pela 2.ª parte do n.º 2.º do artigo 109.º da Constituição, o Governo decreta e eu promulgo, para valer como lei, o seguinte:

Artigo 1.º Só é permitido usar e vender fatos de banho que não contrariem as condições mínimas oficialmente fixadas e tornadas públicas por editais dos governadores civis e capitães dos portos.

§ único. O uso dos fatos de banho é restrito às praias, piscinas e outros locais destinados à prática da natção, sendo rigorosamente proibido ostentá-los fora destes lugares.

Art. 2.º A fiscalização do que se dispõe no presente decreto-lei e nos editais a que este se refere compete aos agentes da segurança pública e da autoridade marítima, dentro das respectivas áreas de jurisdição.

Art. 3.º As infracções do que se dispõe neste decreto-lei e nos editais serão punidas nos termos do § 2.º do artigo 21.º do decreto n.º 17:640, de 22 de Novembro de 1929, salvo quanto ao limite do tempo de prisão estabelecido no § 4.º do artigo 5.º do presente decreto-lei.

§ único. Além da reincidência, são circunstâncias agravantes da responsabilidade, o maior grau de cultura e categoria social do infractor.

Art. 4.º O uso de fatos para tomar banho que, dados os hábitos e a condição social das pessoas, haja de interpretar-se como forma de crítica à autoridade ou à lei será punido nos termos deste decreto.

Art. 5.º O julgamento das infracções será feito pelos capitães dos portos ou oficiais seus delegados ou pelos comandos da policia de segurança pública ou delegados seus.

§ 1.º Para os efeitos deste decreto a competência dos comandos da policia estende-se a toda a área do distrito respectivo que não estiver sob a jurisdição das autoridades marítimas.

§ 2.º O julgamento efectuar-se-á sumariamente no próprio dia em que foi levantado o auto, se o infractor fôr preso, e nesse dia ou no seguinte, sendo possível, se

o não tiver sido. Neste caso o infractor será logo intimado da hora e local em que deve apresentar-se para julgamento.

§ 3.º Contra o auto levantado pelo agente da fiscalização só é admissível prova fotográfica. A fotografia será tirada no próprio acto do levantamento do auto; o agente certificará que o foi e declarará no julgamento se a reconhece como a própria.

§ 4.º A multa aplicada, se não fôr paga imediatamente, será logo substituída por prisão à razão de 10\$ por dia, não podendo todavia exceder um mês.

Art. 6.º O produto das multas reverterá, em partes iguais, para os fundos de socorros a náufragos e da assistência pública.

Publique-se e cumpra-se como nêle se contém.

Paços do Governo da República, 5 de Maio de 1941. — ANTÓNIO OSCAR DE FRAGOSO CARMONA — António de Oliveira Salazar — Mário Pais de Sousa — Adriano Pais da Silva Vaz Serra — João Pinto da Costa Leite — Manuel Ortins de Bettencourt — Duarte Pacheco — Francisco José Vieira Machado — Mário de Figueiredo — Rafael da Silva Neves Duque.

MINISTÉRIO DAS FINANÇAS

Direcção Geral da Contabilidade Pública

Decreto n.º 31:248

Com fundamento nas disposições do artigo 2.º do decreto n.º 24:914, de 10 de Janeiro de 1935, artigo 7.º do decreto n.º 27:223, de 21 de Novembro de 1936, e artigo 4.º do decreto n.º 29:899, de 6 de Setembro de 1939, depois de ouvido o Ministro das Finanças, nos termos do n.º 1.º do artigo 9.º do decreto n.º 22:470, de 11 de Abril de 1933;

Usando da faculdade conferida pelo n.º 3.º do artigo 109.º da Constituição, o Governo decreta e eu promulgo o seguinte:

Artigo 1.º É aberto no Ministério das Finanças, a favor do mesmo Ministério, um crédito especial da quantia de 760.000\$, devendo a de 120.000\$ constituir o n.º 1) do artigo 143.º-A «Outros encargos» do capítulo 8.º da «Despesa ordinária», sob a rubrica «Subsídios às Casas dos Pescadores», nos termos da alínea e) da base VII da lei n.º 1:953, de 11 de Março de 1937, e a de 640.000\$, destinada à constituição de Casas do Povo, ser inscrita como «Despesa extraordinária» no orçamento do referido Ministério para o ano económico corrente, da seguinte forma:

CAPÍTULO 22.º

Constituição de Casas do Povo

Artigo 402.º — Dotações concedidas pelo Estado às Casas do Povo:

- 1) Importância destinada ao pagamento de dotações às Casas do Povo, nos termos do artigo 25.º do decreto-lei n.º 23:051, de 23 de Novembro de 1935 640.000\$00

Art. 2.º É anulada a quantia de 120.000\$ na verba de 2:600.000\$ descrita no n.º 1) do artigo 169.º do capítulo 10.º do mencionado orçamento.

Art. 3.º É inscrita no capítulo 9.º, artigo 254.º «Importância de parte do saldo de anos económicos findos a aplicar a: — Outras despesas», do orçamento vigente das receitas a verba de 640.000\$, que constituirá a dotação para a «Constituição de Casas do Povo».

Art. 4.º O Instituto Nacional do Trabalho e Previdência processará as folhas necessárias ao pagamento das dotações que forem devidas, nos termos do decreto-lei n.º 23:051, de 23 de Setembro de 1935, e remetê-las-á, depois de aprovadas pelo Sub-Secretário de Estado das Corporações e Previdência Social, à 2.ª Repartição da Direcção Geral da Contabilidade Pública, que autorizará o seu pagamento dentro da correspondente verba orçamental atribuída às Casas do Povo, sem dependência de qualquer outra formalidade.

Este crédito foi registado na Direcção Geral da Contabilidade Pública e a minuta do presente decreto foi examinada e visada pelo Tribunal de Contas, como preceitua o § único do artigo 36.º do decreto n.º 18:381, de 24 de Maio de 1930.

Publique-se e cumpra-se como nêle se contém.

Paços do Governo da República, 5 de Maio de 1941. — ANTÓNIO OSCAR DE FRAGOSO CARMONA — António de Oliveira Salazar — Mário Pais de Sousa — Adriano Pais da Silva Vaz Serra — João Pinto da Costa Leite — Manuel Ortins de Bettencourt — Duarte Pacheco — Francisco José Vieira Machado — Mário de Figueiredo — Rafael da Silva Neves Duque.

Direcção Geral das Contribuições e Impostos

Decreto-lei n.º 31:249

Sendo necessário fixar a interpretação de várias disposições legais, em matéria de imposto do selo, que pelas decisões dos tribunais têm originado dúvidas;

Usando da faculdade conferida pela 2.ª parte do n.º 2.º do artigo 109.º da Constituição, o Governo decreta e eu promulgo, para valer como lei, o seguinte:

Artigo 1.º A transformação de sociedades importa, para efeitos fiscaes, alteração da sua personalidade jurídica, determinando assim a exigência de imposto do selo, nos termos do § 2.º do artigo 1.º do decreto-lei n.º 27:235, de 23 de Novembro de 1936.

Art. 2.º É obrigatória a documentação de todos os pagamentos de caixa realizados por qualquer comerciante ou industrial, considerando-se também recibos para a incidência da taxa referida no artigo 141 da tabela geral do imposto do selo, aprovada pelo decreto-lei n.º 21:916, de 28 de Novembro de 1932, e esclarecida pelo artigo 1.º do decreto-lei n.º 28:221, de 24 de Novembro de 1937, as notas, avisos de crédito e outros papéis que justifiquem a realização de tais pagamentos.

Art. 3.º A falta de cumprimento do disposto no artigo anterior será punível, conforme o caso, nos termos do artigo 4.º do decreto-lei n.º 28:221.

Publique-se e cumpra-se como nêle se contém.

Paços do Governo da República, 5 de Maio de 1941. — ANTÓNIO OSCAR DE FRAGOSO CARMONA — António de Oliveira Salazar — Mário Pais de Sousa — Adriano Pais da Silva Vaz Serra — João Pinto da Costa Leite — Manuel Ortins de Bettencourt — Duarte Pacheco — Francisco José Vieira Machado — Mário de Figueiredo — Rafael da Silva Neves Duque.

MINISTÉRIO DA MARINHA

Repartição do Gabinete

Decreto n.º 31:250

Sendo necessário garantir às pessoas que constituem a Junta Nacional da Marinha Mercante o direito de livre entrada em todos os portos, estações, cais de embarque de Portugal e colónias, navios e embarcações,

ANEXO 2 - QUADRO DO LEVANTAMENTO DAS PUBLICAÇÕES SOBRE CORTE E COSTURA DA ÉPOCA

NOME DA PUBLICAÇÃO	ANO	AUTOR	SÍNTESE DE CONTEÚDO
Escola Normal de Corte “LUC”	1934	Pedro Luc Ximénez e Isabel Luc Ximénez	<p>“LUC” – sistema utilizado por esta escola que editou diversas publicações. Esta escola encontrava-se localizada em diversos países. As publicações contavam com algumas ilustrações esquematizadas dos métodos a serem utilizados na confecção da indumentária.</p> <p>O “LUC” era um sistema utilizado pela Escola Normal de Corte “LUC”, que vinha desde 1934. Este método de corte era utilizado pelo Professor Luc Ximénez - Professor da Escola – daí ter ficado conhecido como “LUC”, fruto de um estudo inteligente e próprio de quem conhece a psicologia feminina, avessa a complicados cálculos matemáticos e a demorados preâmbulos, que retardam a constatação dos resultados.</p>
Sistema Maguidal	1935	Manuel Guilherme Almeida	<p>Este Sistema de Corte diz respeito mais especificamente à alfaiataria, tendo sido criado um curso por correspondência, que deu origem a esta pequena publicação: “Curso de Corte – Género Alfaiate para Senhora”. Esta publicação pertencia à Academia de Corte “Sistema Maguidal”, localizada na Rua da Palma, 219, 2º, em Lisboa.</p> <p>O Sistema Maguidal ou Método Maguial, foi criado em 1934 pelo senhor Manuel Guilherme de Almeida (1898-1992)⁹⁰⁶.</p> <p>Esta publicação específica da Academia de Corte ensinava a confecção de <i>tailleurs</i> segundo o método Maguidal de modo a que as costureiras e os alfaiates adquirirem os conhecimentos necessários para a confecção deste tipo de indumentária. Estando este método também disponível por correspondência, permitia a qualquer interessado adquirir os conhecimentos necessários para desenvolver o seu trabalho nesta área.</p>

⁹⁰⁶ Manuel Guilherme de Almeida (1898-1992) – Começa como aprendiz de alfaiate em 1911, com 13 anos. Vai ganhando conhecimento e prestígio profissional, com a experiência que vai ganhando nas diferentes alfaiatarias conceituadas por onde foi passando. Em 1924, a Direcção de Associação Fraternal dos Operários Alfaiates de Lisboa, de que era sócio desde 1913, convida-o para leccionar as aulas de corte que aquela instituição mantinha. Manuel Guilherme de Almeida, com 26 anos, assegurará as aulas de corte de 1931, já como mestre.

Corte de Vestidos – Método Simplificado – Lições de Madame Armor	1936	Madame Armor – coord, Armando Massimo	A publicação encontra-se dividida em várias lições, cada uma refere-se a uma temática específica. A primeira lição diz respeito às “Noções Preliminares” ⁹⁰⁷ , relativas à apresentação do ofício da costura e da confecção de vestuário.
Método de Corte para Vestuário Feminino	1939	Sarah Alarcão	Publicação destinada à confecção de vestuário feminino. Diversas ilustrações da autoria da artista Sarah Alarcão.
Corte sem Mestre	1942, 1951 e 1956	Lília da Fonseca (1916-1991) ⁹⁰⁸	Esta publicação contou com várias edições ao longo dos anos. As únicas alterações de realce que se verificaram foram no que se refere à cor do fundo da capa, o primeiro volume contou com fundo em tom amarelo e o segundo volume contou com o fundo em tom azul. O primeiro volume teve como desenhador Mário Remédios. Os desenhos e ilustrações eram minuciosos e com grande requinte.
Método Universal de Corte – Vestuário de Senhora e Criança	1945	Fernando Baptista Oliveira	O autor dedica a obra a todas as senhoras portuguesas, e em especial à mocidade feminina escolar. Refere ainda tratar-se do resultado de 11 anos de ensino de corte e de contínua investigação no que diz respeito aos métodos de corte, teóricos e práticos. ⁹⁰⁹ Segundo esta publicação: O corte do vestuário feminino pode dividir-se, metodicamente, em duas partes: a teoria e a técnica. A teoria determina por meio de medidas a adaptabilidade do vestuário ao corpo e uma teoria mal fundamentada ou pouco rigorosa origina erros de corte que só podem ser supridos (quando podem) com emendas trabalhosas, feitas nas provas do vestuário por meio de “habilidade” ou de “arte natural de provar”. Dedicado também à mocidade feminina, esta publicação visa segundo o autor, de modo a fazer-se um estudo do corte do vestuário, considerar o seu aspecto artístico. É muito importante saber traçar rigorosa e rapidamente o molde de um figurino. Os tecidos, as cores, a forma e feitios do vestuário são os principais elementos da indumentária.

⁹⁰⁷ Cf. Armando Massano, *Lições de Mme. Armor – Corte de Vestidos*, s.n., s.l., 1936, p. 5.

⁹⁰⁸ Lília da Fonseca (1916-1991), escritora e poeta. Directora do *Jornal Magazine da Mulher*, que começou a sua publicação em 1953.

⁹⁰⁹ Cf. Fernando Baptista de Oliveira, *Método Universal de Corte, Vestuário de Senhora e de Criança*, Bertrand Irmãos Ltd^a., Lisboa, 1945, p. 5.

Escola Normal de Corte “SIVA”	1946	Silvina Rosário Rodrigues	<p>A primeira publicação de que se tem registo sobre este método de corte “SIVA”, data de 1946. Este método de corte foi criado pela senhora Silvina Rosário Rodrigues, directora da Escola Normal de Corte “SIVA”, que se localizava em 1946 na Rua Rodrigues Sampaio, 192, 2º D, em Lisboa.</p> <p>Esta primeira publicação contava com 37 lições⁹¹⁰ que iam aumentando gradualmente segundo os conhecimentos das alunas. Todas estas lições encontravam-se devidamente explicadas em linguagem acessível. Este método fora criado pela senhora Silvina Rosário Rodrigues.</p> <p>No decorrer das várias edições desta publicação a senhora Silvina Rosário Rodrigues fazia sempre uma pequena introdução e apresentação à escola. A autora dedicava sempre a obra à juventude feminina, as quais pretendiam ser as melhores donas de casa, sabendo assim confeccionar os seus próprios vestidos e da sua família.</p>
Curso de Corte e Alta-Costura	1952	Madame Louise Delmont	<p>Em 1952 é lançada a publicação intitulada Curso de Corte e Alta-costura, por Madame Louise Delmont. Direcção às mulheres que tinham um interesse pela arte essencialmente feminina da costura. Umas por gosto próprio, outras por um louvável espírito de economia cada vez mais imperioso na época que se atravessava.</p> <p>A publicação conta no início com uma apresentação de Laura Santos⁹¹¹. “Minhas Senhoras: este livro foi escrito com simplicidade, para que todos os termos e lições sejam de fácil compreensão. Que ele vos seja útil é o nosso desejo muito sincero”⁹¹².</p> <p>Trata-se de um manual de instruções de como confeccionar uma indumentária de Alta-costura. O primeiro passo da confecção diz respeito à prática de tirar as medidas e ao material correcto a ser utilizado. Esta tarefa é extremamente importante e fundamental ser bem executada com o fim de obter uma toilette de Alta-costura elegante e requintada, como era pretendido.</p>

⁹¹⁰ Cf. Silvina Rosária Rodrigues, *Método de Corte SIVA*, s.n., Lisboa, 1946, p. 3.

⁹¹¹ Laura Santos – Começou por exercer a sua actividade ligada aos livros numa pequena tabacaria em Alvalade. Editou várias publicações nomeadamente ligadas aos afazeres domésticos, como por exemplo, *O Mestre Cozinheiro*, *A Mulher na Sala e na Cozinha*, *Culinária Prática*, *Livro de Ouro da Doçaria Tradicional*, *Arte Culinária Portuguesa*, entre outros. Fundou a Editorial Laves há perto de 100 anos. A Editorial Laves é agora a Mel Editores, em Estarreja. Laura Santos era também interessada pela arte das rendas e bordados, vindo a criar mais tarde uma revista da especialidade *A Arte em Laves e Aplicações*, sendo hoje a revista líder do mercado no seu segmento.

⁹¹² Cf. Madame Louise Delmont, *Curso de Corte e Alta-costura*, Edições de Laves e Arte aplicada, Lisboa, 1952, p. 5.

Novo Método de Corte – Ao alcance de todos	1956	Américo Areal (1914-1976)	Esta publicação fazia parte de uma colecção intitulada “O Meu Lar” que contava com edições relativas aos cuidados do lar e destinadas à mulher interessada no seu cuidado. A obra em destaque é da autoria de Américo Areal (1914-1976). As primeiras páginas da publicação eram destinadas a uma apresentação e introdução da obra. A introdução, encontrava-se subdividida em cinco pequenas partes distintas: justificação do título; dificuldades dos métodos; diversidades de moldes, forma didáctica e por fim os votos do autor. ⁹¹³
Método de Corte Sistema Francês	1958	Madame Louise Valmier	Esta publicação era considerada um verdadeiro manual profissional, como que um grande mestre no auxílio do corte e costura. ⁹¹⁴
Corte e Costura	1958	Madame Ainabil	A autora Libânia da Fonseca Ranito (Madame Ainabil) faz uma pequena introdução às leitoras sobre quais as ambições que pretende focar. A obra começa dedicando-se aos Primeiros Pormenores que dizem respeito aos materiais necessários para a elaboração deste ofício. Começa por fazer referência ao “papel manilha”, que é considerado o mais adequado para a construção dos moldes.

⁹¹³ Cf. A. Areal, *Novo Método de Corte* (ao alcance de todos), Edições ASA, Porto, 1956, p. 5-8.

⁹¹⁴ Cf. Madame Louise Valmier, *Método de Corte Sistema Francês – Método prático de cortar toda a qualidade de vestuário para senhoras e crianças*, Livraria Civilização, Porto, 1958, p. 8.

ANEXO 3 – QUADRO DAS MODISTAS / COSTUREIRAS (1945 – 1974)

MODISTA	PERÍODO DE ACTIVIDADE	ATELIER	INSPIRAÇÃO – ESTILISTAS ESTRANGEIROS	OBSERVAÇÕES
Madame Valle* (1896-1987)	1916 a 1974	Praça do Marquês de Pombal, 6 Lisboa	Lanvin; Coco Chanel; Paquin	Considerada a primeira costureira da Alta-costura em Portugal.
Casa Bobone Maria Luiza Teixeira		Rua Alexandre Herculano	Teve influência de Molyneux; Madeleine Vionnet; Lanvin	Atelier onde Ilda Aleixo e Anna Maravilhas começaram as suas actividades profissionais.
Beatriz Chagas		R. Castilho, 59 Av. da Liberdade, 13 Lisboa	Bruyère; Lanvin; Maggy Rouff; Robert Piguet	
Amélia de Moraes		Lisboa	Balenciaga; Lanvin; Piguet; Nina Ricci	Segundo Ilda Aleixo, Amélia de Moraes também trabalhou na Casa Bobone.
Júlia David	Começou aparecer nos periódicos, nomeadamente na <i>Voga</i> a partir de 1945 – contudo não conseguimos obter muita informação sobre a mesma.	R. Rodrigo da Fonseca, 70, r/c Esquerdo		
Candidinha (1893-1980)		Lisboa e Porto	Dior; Nina Ricci; Givenchy; Yves Saint Laurent	
Anna Maravilhas (1902-1988)		Rua Marquês da Fronteira, 117 Lisboa	Dior; Faith	- Primeira a trazer Dior e Faith para Portugal - Admiradora do Dior, Balmain e Balenciaga – considerava este último como o verdadeiro “mestre” da Moda
Rosi Pollak		Av. Fontes Pereira de Melo, 17- 2º. Lisboa		
Duarte		Lisboa		Costureiro que segundo a revista <i>Eva</i> de Janeiro de 1945, retirou-se do meio por motivos de saúde.
Sérgio Sampaio		Lisboa		
Armando de Sá	Começou aparecer no <i>Jornal Feminino da Mulher</i> em 1957	Porto		

Nuno Pinto & Charles Annéquin	Começou aparecer no <i>Jornal Feminino da Mulher</i> em 1957	Avenida da Boavista, 579, Porto		
Júlia David				
Margarida Rodrigues				
Maria Luísa Barata		Estoril e Lisboa		
Casa Aguiar				
Anita		Av. de Roma, 105, r/c dto.		
Carla - Costura		Rua Rodrigues Sampaio, n.º. 150		
Cramen Garcia e suas Sócias		Av. Ressano Garcia, n.º. 19, 2º		

* A primeira modista-criadora de moda portuguesa que aparece nos periódicos.

ANEXO 4 – Questionário de Preparação da Conversa com Laurinda Farmhouse

1 – Fale-me de como começou a sua paixão pela Moda? Quando foi que sentiu que queria ser modista? No fundo, como começou a sua carreira profissional?

2 – A Laurinda, trabalhou com a famosa costureira Candidinha, como foi trabalhar com ela? Descreva-me como era um dia de trabalho no *atelier* da Candidinha?

3 – Podia fazer referência a algumas clientes da sociedade portuguesa que frequentavam o *atelier*?

4 – Quando uma cliente ia ao *atelier* como era a recepção, haviam algumas regras?

5 – Como eram realizadas as passagens de modelos? Presumo que algumas aconteciam no próprio *atelier*, como eram esses momentos?

6 – O Estado Novo foi uma época complicada com bastantes restrições, como era ser costureira/modista nesta época? E como era vivida a Moda na década de 50 e 60?

7 – Em relação aos materiais para a confecção, como eram adquiridos? Frequentavam as lojas em Lisboa, ou traziam de fora? Quais as lojas em Lisboa mais requisitadas na compra da matéria-prima (tecidos)?

8 – Sei que as algumas modistas iam por norma duas vezes a Paris, para assistirem às passagens de modelos dos grandes criadores de moda estrangeiros, deduzo que deva ter ido algumas vezes, podia descrever-me um desses episódios?

9 – Estabeleciam algum contacto com algum estilista, ou seja, trocavam saberes, opiniões ou até mesmo ideias? O que eles achavam da Moda em Portugal? Tinham alguma opinião sobre esse tema?

10 – A Laurinda tem mais presente o período a partir de 1955. Mas tem alguma memória dos anos anteriores? Lembra-se de ouvir falar de outras costureiras/modistas da época anterior a 1955? Lembra-se por exemplo de ter ouvido falar da Beatriz Chagas, da Madame Valle ou de outras?

11 – A palavra *Atelier* sempre existiu no mundo da Moda em Portugal? Sabe se começou a ser utilizada a partir de alguma altura em particular?

12 – Existe alguma diferença entre costureiras e alfaiates?

Nota: A estrutura deste questionário foi também usada como fio condutor para as conversas com Ilda Aleixo e Luísa Gonçalves

ANEXO 5 – Síntese da Conversa com Laurinda Farmhouse

Foi no dia 13 de Janeiro de 2016 que tive o prazer de conversar com a Sra. Laurinda Farmhouse em sua casa, costureira da Alta-costura de Lisboa, assim sempre se considerou e ainda hoje se considera. Com o decorrer da conversa transmitiu ser uma senhora cheia de vida com muito saber para transmitir e uma pessoa que adora falar do seu trabalho e da sua profissão.

Após algum tempo de conversa acabou por me revelar a sua idade, na presente data encontra-se com 80 anos.

Nasceu na Aldeia de Brinches, na região de Serpa, filha de costureira, e pai agricultor. Veio viver para Lisboa com seus pais e a sua irmã, tinha então 8 anos de idade, para poder continuar a estudar, pois na sua aldeia só tinha escolaridade até ao 3º ano.

Desde sempre que sentiu que queria ser costureira, não fosse sua mãe também costureira. Começou a trabalhar com apenas 15 anos, a fazer vestidos para as amigas.

A sua vida profissional começou aos 20 anos de idade, quando começou a trabalhar para o *atelier* da Candidinha em Lisboa.

Havia um *atelier* da Candidinha no Porto, dirigido pela própria, Cândida Nogueira Alves. A tipologia de trabalhos realizados no *atelier* do Porto era referente aos bordados, enxovais e roupa para criança, só um pouco mais tarde veio também a confeccionar Alta-costura. Segundo Laurinda Farmhouse a Candidinha tinha “umas mãos como ninguém”, primorosas e era extremamente perfeccionista. Uns anos mais tarde de abrir o atelier no Porto, abriu então, um em Lisboa, que era composto por três sócios: Nogueira Alves (filho da Candidinha); Miguel Neves (primo da Laurinda Farmhouse) e a esposa do Nogueira Alves – que era francesa e seria quem iria dirigir a parte criativa do *atelier*.

Mas num dado momento, a esposa do Nogueira Alves teve de ir para o *atelier* no Porto, segundo ordens da Candidinha. Ficando assim, o *atelier* em Lisboa sem ninguém que pudesse dirigir a parte criativa das colecções. Foi quando Miguel Neves – primo da Laurinda – disse ao Nogueira Alves que tinha uma prima que era costureira, muito aplicada e muito profissional no seu trabalho.

Assim foi, Laurinda Farmhouse é chamada ao *atelier* para realizar uma prova, onde foi aprovada e dão-lhe então o lugar. Estamos em 1955, Laurinda Farmhouse tem 20 anos e começa assim, a trabalhar no *atelier* da Candidinha até 1974.

Em 1959, o Hotel Ritz é inaugurado onde se realiza uma grande festa, muitas senhoras da sociedade portuguesa estiveram presentes, muitas delas com vestidos confeccionados pelo *atelier* da Candidinha.

Após algum tempo de estar a trabalhar no *atelier* da Candidinha, Laurinda Framhouse, recebe uma proposta do costureiro Sérgio Sampaio. Ele admirava o profissionalismo e a mestria de Laurinda e convida-a para trabalhar com ele, mas Laurinda não aceitou. Gostava de trabalhar no *atelier* da Candidinha e com as pessoas que a rodeavam profissionalmente. É nesse momento, após a oferta de Sérgio Sampaio, que recebe o convite para se tornar também sócia do *atelier*, isto porque, os outros sócios tinham receio que ela um dia fosse embora, e sabiam que, não podiam correr o risco de perder uma profissional como Laurinda Farmhouse.

As Casas de Alta-costura em Lisboa, tinham contactos com determinados costureiros estrangeiros, e era assim que conseguiam os convites para irem assistir às passagens de modelos. O *atelier* da Candidinha não era excepção, tinha contactos com: **Dior; Givenchy; Yves Saint Laurent e Nina Ricci.**

Laurinda Farmhouse ia duas vezes por ano a Paris ver as passagens de modelos. Assistiam às passagens de modelos, compravam os moldes dos vestidos para em Portugal fazerem a sua confecção. Por norma compravam por exemplo, quatro moldes, e depois segundo explicou Laurinda, fixava os outros modelos dos vestidos que passavam nessas passagens de modelos, para depois confeccionar, também em Portugal com outros tecidos – isto porque os moldes eram muito caros, e em regra todas as costureiras portuguesas que iam a Paris era assim que faziam. Quando compravam os ditos moldes dos vestidos, traziam já consigo a referência do tecido e o seu fornecedor e também referências de outros acessórios que por ventura o vestido tivesse. Laurinda nessa altura enquanto estava em Pais fazia a encomenda e o produto chegava a Portugal por via da alfândega.

Uns anos mais tarde Laurinda recebeu novamente uma proposta profissional, mas desta vez, do costureiro francês Pierre Balmain, mas Laurinda não aceitou, teria de ir viver para Paris e na altura já era casada e tinha uma filha.

O *atelier* da Candidinha em Lisboa tinha cinco bordadeiras efectivas e o atelier chegou a ter 39 costureiras a trabalhar.

Quando se perguntou à Laurinda Farmhouse sobre os tecidos – onde é que normalmente eram comprados, menciona algumas casas em Lisboa como: **Último Figurino** – esta casa tinha essencialmente tecidos para Alta-costura, a que tinha os melhores tecidos; **A Casa Souza** – que ainda hoje existe na Rua dos Sapateiros e o **Paris em Lisboa** – que também existe no Chiado. Por sua vez no Porto, a casa mais comum para a compra deste material era **Cunha e Rodrigues** (foram eles que forneceram os tecidos – de colecções anteriores – para a confecção do guarda roupa para alguns dos musicais do La Féria, como por exemplo: My Fair Lady, Música no Coração e Canção de Lisboa – estes guarda roupas foram todos confeccionados pela Laurinda Farmhouse.

Quanto às passagens de modelos do *atelier* da Candidinha, eram sempre realizados no próprio *atelier*. Segundo Laurinda não havia divulgação do evento, não se preocupavam com esse aspecto, era mais o passa a palavra, e também sabiam que as clientes habituais iriam, e algumas até levavam alguma amiga, por isso nunca sentiram a necessidade de fazer divulgação. Hoje a Laurinda Farmhouse diz que se calhar fizeram mal, mas na altura não pensavam nisso.

Mas houve uma passagem de modelos, que aconteceu no Hotel Ritz realizada pelo *atelier* da Candidinha, talvez a única realizada fora do próprio *atelier*, segundo Laurinda Farmhouse. Esta passagem de modelos realizou-se por volta dos anos 60-65 – segundo se lembra Laurinda Farmhouse. Contratarem uma bailarina para dançar as quatro estações de Vivaldi. O vestido usado pela bailarina foi confeccionado pelo *atelier* da Candidinha.

Quando se dá o 25 de Abril a Candidinha e a sua família vão para o Brasil ficando assim por lá. A Candidinha acaba por falecer no Brasil, mas Laurinda Farmhouse não sabe quando.

Após o 25 de Abril e com o fecho do *atelier* da Candidinha, Laurinda Farmhouse, resolve abrir o seu próprio negócio. Tinha a trabalhar consigo as costureiras com quem sempre trabalhou e confiou. Teve como clientes a família Espirito Santo Silva, família Holstein, Dra. Maria Barroso – esposa do Dr.º Mario Soares, Isabel de Bragança.

Quando perguntei à Laurinda Farmhouse a diferença entre Costureira e Modista, ela sorriu e, disse-me que para ela não existe diferença. Sempre se considerou costureira e considera-se

assim ainda hoje, e se pensarmos, os próprios costureiros franceses se consideravam eles próprios costureiros. Por isso no ver de Laurinda Farmhouse não existe diferença.

Em relação á palavra *Atelier*, quando lhe coloquei a questão se sempre se lembra de ouvir dizer atelier ou se houve alguma altura que essa palavra começou a ser mais utilizada, disse-me que sempre ouviu assim, desde sempre.

ANEXO 6 – Síntese da Conversa com Ilda Aleixo

Ilda Aleixo tinha 14 anos quando começou a trabalhar na Casa Bobone, que era dirigida pela senhora Maria Luísa Teixeira.

A Casa Bobone ficava localizada na Rua Serpa Pinto, numa grande moradia com r/c e 1º andar. Esta moradia tinha pertencido ao antigo Salão Bobone. Quando a senhora Maria Luísa Teixeira adquiriu o imóvel, pediu autorização para ficar com o nome “Bobone”, por ser o nome já conhecido daquela casa e também conhecido na praça.

A Casa Bobone tinha como Mestra a Madame Jorge, de origem francesa, que era casada com um português. Madame Jorge ia de três em três meses a Paris comprar vestidos para depois no *atelier* da Casa Bobone tirarem os moldes a partir do vestido. Na Bobone não havia a prática do uso de *toiles* (moldes em tecido dos vestidos, que serviam para executar outros vestidos).

Depois da Mestra Madame Jorge surgiu outra Mestra a trabalhar na Casa Bobone, a Mestra Maria Costa.

Durante a Segunda Guerra Mundial as refugiadas traziam consigo vestidos das grandes casas de Alta-costura estrangeiras. Assim, as casas de Alta-costura portuguesas aproveitaram esta oportunidade para tirar os moldes desses vestidos dos grandes costureiros. Como troca da cliente permitir que o *atelier* tirasse os moldes, oferecia uma *toilette* da sua colecção mais recente. Este tipo de troca foi algo que aconteceu na Casa Bobone, como nos reportou Ilda Aleixo.

Durante a sua vida profissional na Casa Bobone, Ilda Aleixo teve uma grande amiga que segundo a costureira lhe ensinou muito, que foi Maria Frazão, esta senhora começou também a sua vida profissional na Casa Bobone muito jovem, com apenas 10 anos de idade.

A Casa Bobone tinha as seguintes secções: botões, forras de fivelas, peleira (tratava das peles) e chapéus (foi nesta secção que Anna Maravilhas começou a trabalhar). Nesta casa de Alta-costura havia uma costureira especializada para cada uma destas secções.

Segundo nos informou Ilda Aleixo, a Casa Bobone tinha entre 10 a 12 costureiras a trabalhar no *atelier*.

Quanto às passagens de modelos da Casa Bobone, segundo se recorda Ilda Aleixo, foram na sua maioria todas realizadas no próprio *atelier*.

Ilda Aleixo quando saiu da Casa Bobone foi durante algum tempo para África, onde esteve lá com o seu marido. Foi quando voltou que começou a trabalhar para no *atelier* de Anna Maravilhas, como contra-mestra (que era quem ajudava a mestra) passando depois a mestra.

Anna Maravilha era de origem Algarvia, Portimão, começou a sua carreira de costureira, durante Segunda Guerra Mundial, a trabalhar na Casa Bobone na secção de chapéus.

As *toilettes* de Anna Maravilhas eram inspiradas nos costureiros; Dior, Givenchy e Balenciaga, de quem ela própria possuía as *toiles* destes grandes mestres da Alta-costura. Os tecidos utilizados nas confecções das indumentárias eram trazidos de fora, especialmente de Paris.

No *atelier* de Anna Maravilhas chegaram a trabalhar entre 14 a 15 costureiras.

Amália Rodrigues começou por ser cliente de Anna Maravilhas, e quando Ilda Aleixo deixou o *atelier* em 1972, a fadista começou a ser vestida por Ilda Aleixo.

ANEXO 7 – Síntese da Conversa com Luísa Gonçalves (neta de Judith – Modista de Chapéus)

A Casa Judith começou em 1935, tinha como proprietária a senhora Judith Agoas, *atelier* inicialmente destinado a chapéus. A partir dos anos 50 começou a ter uma modista de Alta-costura para a confecção das *toilettes*. Esta casa contou com três sócios: “Barão da Bola” (quem contribuiu com a parte financeira para o atelier – até à data não conseguimos apurar quem era este “Barão da Bola”, segundo a Luísa Gonçalves, a neta da Judith Agoas, era uma personagem ligada ao futebol na época com bastante influência); Augusta Nazareth (modista de Alta-costura) e Judith Agoas.

Esta casa empregava à volta de 6 costureiras, produziam em média entre 4 a 5 peças por semana.

As passagens de modelos eram realizadas no próprio *atelier* por convite às próprias clientes. Esta casa possuía uma clientela distinta e requintada, como por exemplo: Maria Manuela Duarte Neto Portugal Ramalho Eanes, Esposa do Ramalho Eanes; Maria do Carmo Ferreira da Silva Carmona (1879-1956), Esposa do Presidente Carmona e Maria de Lurdes Pintassilgo (1930-1994).

ANEXO 8 - QUADRO DAS CASAS LIGADAS À MODA E CONFECÇÃO

NOMES	DATA DA FUNDAÇÃO	TIPO DE ARTIGOS	LOCAL	OBSERVAÇÕES
Casa Africa	1856	Vestidos; tecidos; artigos ligados à moda – acessórios		
Ramiro Leão & C ^a .	1880	Especialidade em roupa de criança, homem e senhora – sedas, lãs para vestidos, camisaria, gravataria, artigos de malha, rendas e bordados. Fardamento para colégios	Rua Garrett	
Armazéns Gradella	1891	Vestidos; tecidos; artigos ligados à moda – acessórios	Rua do Carmo / Rua do Ouro	
Armazéns do Chiado	1894	Vestidos; tecidos; artigos ligados à moda – acessórios		
Paris em Lisboa	1894	Confecção própria – vestidos, saias, écharpes, sombrinhas – sedas, tecidos de lã, algodão, veludos, chapéus. Tecidos nacionais e estrangeiros	Rua Garrett	
Casa Santos Matos & C ^a	1902	Espartilhos e Cintas	Fábrica: Porcalhota – hoje Amadora Loja: Rua do Ouro	
Perfumaria da Moda	1909	Perfumes e produtos de beleza	Rua do Carmo	
Pompadour	1925	Espartilhos e cintas	Rua Garrett	
Armazéns Azevedo	?	Lanifícios para homem e senhora – sedas, veludos, peluches, <i>astarkans</i> , carapinhas, etc.	Rua dos Fanqueiros, 226 a 232	
Old England	?	Confecções para senhora, homem e crianças – alfaiataria para senhora e homem – camisaria, sapataria, chapelaria e luvaria.	Rua Augusta / esquina com a Rua S. Julião	

Fontes utilizadas para a execução deste quadro foram: Carlos Bastos (coord.), *Praça de Lisboa: livro de ouro do comércio e indústria da capital*, Portugália, Lisboa, 1945; *Casa Africana 1872-1952*, s.n., s.l., 1952 e Tereza Coelho e Maria Assunção Avelaz, *A Moda em Portugal nos últimos trinta anos*, Rolim, Lisboa, 1987.

ANEXO 9 – Quadro dos Periódicos estudados relacionados com Moda

Periódicos	Director	Editor	Periodicidade	Crónica	Autor do Artigo	Fotografo	Modelos
Modas & Bordados (1912-1975)	Maria Lamas (1893-1983) Etelvina Lopes de Almeida (1916-2004)		Semanal	Artigos vários sobre Moda	Lucienne	Grande maioria das imagens são fotos estrangeiras, mas não temos conhecimento dos seus autores. Contudo, também estava presente nesta revista ilustrações de modelos de vestidos.	
Eva (1925 – 1986)	Helena de Aragão (1880-1961)		No início era quinzenal - A partir de 1941 começou a ser mensal	<i>Silhuetas de Moda</i> <i>A moda em Paris</i>	Constance D' Hiégny Line Coline Alcine	Revista com ilustrações na sua maioria da Janine.	
Jornal Feminino (1957 – 1967)			Quinzenal	<i>A sua alteza a Moda Moda</i>	Aurora Jardim Romeira Victoria Chapelle		
Voga (1943 - 1961)	Deolinda Paulo de Sousa Gomes	Deolinda Paulo de Sousa Gomes	Mensal	<i>Carta de Paris</i>	Mariana Regis	Grande parte das fotos eram de modelos estrangeiras, não tendo assim acesso ao autor das mesmas.	
				<i>A Moda através da “Voga”</i>	Sem autor		
				<i>Paris e a Moda</i>	Sem autor		
				<i>Moda em Nova York</i>	Sem autor		
				<i>Moda de Paris</i>	Sem autor		
				<i>Voga através da Moda</i>	Irène Bechard Henriette Vermond		
Vestir (1939 – 1985)	Manuel Ferreira Borges	Manuel Ferreira Borges	Mensal	Alguns artigos soltos sobre a Moda feminina	Alguns sem autor	Na sua maioria os modelos dos vestidos eram representados através de ilustrações, as quais não tinham autor.	
				Modelos de <i>tailleurs</i> femininos	Sem autor		
Jornal Magazine da Mulher	Lília da Fonseca (1916-1991)	Maria Rosário Paulo Vieira	Mensal	Moda em Londres	Rose Rolland	As fotografias eram modelos parisienses.	
				Carta de Paris	Illiane Dorée		

550

ANEXO 10 – Quadro dos Periódicos de carácter geral mas que faziam referência à Moda

Periódicos	Director	Editor	Periodicidade	Crónica	Autor do Artigo	Fotografo	Modelos
Século Ilustrado (1880 – 1978)			Semanal	Tinha diversas, essencialmente relacionadas com acontecimentos específicos, como por exemplo a Festa das Costureiras ou a época em que as saias começaram a descer em 1947.	Maioria dos autores eram desconhecidos.	Este periódico fazia regularmente a reportagem das <i>Festas das Costureiras</i> , e aí vinham representados os fotógrafos.	Desconhecidos
Ilustração Portuguesa (1903 – 1993)			Bianual - Saía em Março e em Setembro	Imagens de modelos femininos	Sem autor	Sem autor	Desconhecidos
Ilustração (1926 – 1975)	José Cunha de Eça		Quinzenal	Imagens de modelos femininos	Sem autor	Sem autor	Desconhecidos
Flama (1937 – 1983)	José António Cordeiro Vinagre	José António Cordeiro Vinagre	Semanal	<i>Página Feminina Da Mulher Da Elegância</i>	Ana e Rita Espirito Santo Silva Mafalda		Desconhecidos
Mocidade Portuguesa Feminina (1939 – 1947)			Mensal	<i>Trabalhos de mãos</i> <i>Modas</i>	M. B. M. B.	Não era mencionados os fotógrafos, e por vezes as crónicas faziam-se acompanhar de ilustrações	Desconhecidos
Mundo Gráfico (1940 – 1948)	Artur Portela (1901-1959)	Rocha Ramos	Quinzenal	<i>Páginas Femininas</i>	Aurora Jardim	Desconhecido	Desconhecidos
Menina & Moça (1947-1974)	Maria Joana Mendes Leal (1896-1976)	Maria Joana Mendes Leal	Mensal	<i>Moda</i>	M.B.	Ilustrações – sem autor	Desconhecidos

ÍNDICE DE IMAGENS:

Figura 1 - Anúncio da marca “Christian Dior” representada pelas modistas portuguesas <i>In: Jornal Feminino da Mulher para a Mulher</i> , nº 33, 1 de Abril de 1959, p. 25.....	27
Figura 2 - Os diferentes tipos de escalões da organização da MPF, com o respectivo número de filiadas por escalão - mostra também os diferentes uniformes das filiadas. <i>In: Boletim MPF</i> , nº 21, Janeiro de 1941, p. 8.....	45
Figura 3 - “Trabalhos de Mãos” , artigo a ensina e a incentivar as filiadas a executarem roupa de bebé. <i>In: Boletim MPF</i> , nº 1, p.12.....	48
Figura 4 - “Trabalhos de Mãos” , <i>in Boletim MPF</i> , nº 33, 1942, p. 13.....	49
Figura 5 - “Trabalhos de Mãos” , <i>in Boletim MPF</i> , nº 40, 1942, p. 12.....	49
Figura 6 - “Raparigas Sérias – A Verdadeira Elegância” , <i>in: Boletim MPF</i> , nº 60, Abril 1944, p. 5.....	51
Figura 7 - “Trabalhos de Mãos – Preparemo-nos para o Inverno” , <i>in: Boletim MPF</i> , nº 79, Novembro 1945, p. 14.....	52
Figura 8 - “Modas” , <i>in: Boletim MPF</i> , nº 91, Novembro 1946, p.9.....	53
Figura 9 - “Modas” , <i>in Menina & Moça</i> , nº 1, Janeiro 1947, p. 16.....	55
Figura 10 – “Eis a nova moda” , <i>In: Menina & Moça</i> , nº 9, Janeiro de 1948, p. 14.....	57
Figura 11 - “Exames da Graduadas” - Filiadas a executarem a prova de “Economia Doméstica”, <i>in: Boletim MPF</i> , Junho 1942, p. 9.....	58
Figura 12 - Filiada da Mocidade Portuguesa Feminina, a costurar numa máquina Singer, roupas para os pobres – uma das tarefas das filiadas da MPF era precisamente fazerem roupas para os pobres e famílias desfavorecidas. <i>In: Boletim MPF</i> , nº 25, Maio de 1945, p. 10.....	59
Figura 13 - “Em Louvor das Batas Brancas” , <i>in Boletim MPF</i> , nº 4, Agosto 1939, p. 8 – artigo homenageando a bata branca, e como já foi refiro, uma forma de esconder o vestido velhinho de umas e o vestido de seda novo de outras.....	60
Figura 14 - António de Oliveira Salazar, 195?, autor: fotógrafo San Payo (1890-1970), Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa Fotográfico.....	66
Figura 15 - Presidente do Conselho de Ministros, António de Oliveira Salazar, visita a Câmara Municipal de Lisboa na véspera da recepção à Rainha de Inglaterra, Fevereiro de 1957. Autor: Horácio Novais. 1910-1988. Fonte: Arquivo Fotográfico de Lisboa.....	67

Figura 16 - Presidente do Conselho de Ministros, António de Oliveira Salazar, visita a Câmara Municipal de Lisboa na véspera da recepção à Rainha de Inglaterra, Fevereiro de 1957. Autor: Horácio Novais. 1910-1988. Fonte: Arquivo Fotográfico de Lisboa.....	67
Figuras 17 - Visita da Rainha Isabel II, encontro com Oliveira Salazar num intervalo da gala em São Carlos, Fevereiro 1957. Autor: Amadeu Ferrari, 1909-1984. Fonte: Arquivo Fotográfico de Lisboa.....	68
Figura 18 - Amélia Rey Colaço, pouco após a morte do seu marido, Foto: Brasil/Silva Nogueira, 1959, Museu Nacional do Teatro e da Dança. Fonte: http://cvc.instituto-camoes.pt/pessoas/amelia-rey-colaco.html#.WBoScC2LS00	69
Figura 19 - Fernanda de Castro, autor: Cecil Beaton. Fonte: http://www.fundacaoantonioquadros.pt/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=51&Itemid=28	69
Figura 20 - Álbum com a documentação enviada do Presidente do Conselho a Madame Valle. Fonte: Arquivo Madame Valle.....	70
Figura 21 - Casa de alfaiataria J. Nunes Corrêa & C^a , com entradas na Rua do Ouro e Rua de São Julião. Fonte: http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2014/09/grandes-estabelecimentos-comerciais-de.html	72
Figura 22 - Anúncio à casa de alfaiataria J. Nunes Corrêa & C^a , s. d. Fonte: http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2014/09/grandes-estabelecimentos-comerciais-de.html ...73	73
Figura 23 - “ Edita! do posto de Lagos ”. Exemplo de documento que a partir de 1941 se encontrava afixado nas praias de Portugal, referindo as regras do uso do fato de banho. Fonte: http://observador.pt/wp-content/uploads/2015/06/1957-lagos4-edital.jpg - consultado a 28 de Novembro 2016.....	75
Figura 24 - Modelos do fato de banho criado pela Mocidade Portuguesa Feminina, Capa da edição de Agosto de 1941, <i>In: Boletim da MPF</i> , nº. 28, Agosto 1941.....	76
Figura 25 - “ Carta Aberta – Queridas raparigas ”, autora: Maria Joana – artigo descreve as questões do fato de banho segundo a moral e os bons costumes. <i>In: Boletim da MPF</i> , nº. 17, Setembro de 1940, p. 5.....	76
Figura 26 - Diversos modelos de fatos de banho, segundo o artigo “Agosto”, <i>In: Eva</i> , nº. 835, Agosto de 1941, pp. 16-17.....	77
Figura 27 - Diversos modelos de fatos de banho, segundo o artigo “Agosto”, <i>In: Eva</i> , nº. 835, Agosto de 1941, pp. 16-17.....	78
Figura 28 - “ A questão dos fatos de banho ” – autora: Maria Benedita, <i>In: Menina & Moça</i> , nº. 95-96, Julho-Agosto 1955, pp. 18-19.....	78

Figura 29 - António Ferro no seu gabinete no Palácio Foz. Fonte: http://observador.pt/2015/04/27/antonio-ferro-e-os-artistas/	81
Figura 30 - “ Concurso de Montras – Publicita, com o Regulamento Oficial, a Lista Geral dos Prémios ”, In: <i>Jornal de Notícias</i> , 31 de Maio de 1941, p. 1.....	88
Figura 31 - Montra da Loja das Meias que concorreu para o “ Concurso das Montras ”, em virtude das Festas de Lisboa, na década de 50. Autor: Judah Benoliel (1890-1968). Fonte: Arquivo Fotográfico de Lisboa.....	89
Figura 32 - Montra do Último Figurino – loja que vendia tecidos para a confecção dos vestido de Alta-costura e local escolhido por algumas modistas da época para se abastecerem de material - concorrer para o “Concurso das Montras”, em virtude das Festas de Lisboa, na década de 50. Autor: Judah Benoliel (1890-1968). Fonte: Arquivo Fotográfico de Lisboa....	90
Figura 33 - Cartaz publicitário da Companhia de Bailado Verde Gaio, 1943, Inv. N.º. 173090, Dims: Alt. 100, Larg.69,7 autor: Carlos Botelho – Colecção do Museu Nacional do Teatro e da Dança.....	91
Figura 34 - Programa de espectáculo pelo Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio / Teatro da Trindade. Ilustração de Bernardo Marques – Colecção do Museu Nacional do Teatro e da Dança, Inv. N.º. 36341.....	92
Figura 35 - Cena do bailado "Muro do Derrete", Companhia Portuguesa de Bailado Verde Gaio, 1940. Cenário e cortina de Paulo Ferreira - Museu Nacional do Teatro, 1999-2000. Verde Gaio Uma companhia Portuguesa de Bailado (1940-1950). Lisboa: Instituto Português de Museus.....	93
Figura 36 - Figurino para bailarino do bailado "Muro do Derrete", aguarela sobre papel. Autoria de Paulo Ferreira. Companhia Portuguesa de Bailados Verde Gaio. Teatro da Trindade, 1940. Foto Luísa Oliveira – Colecção do Museu Nacional do Teatro e da Dança..	93
Figura 37 - Trajes de cena femininos do bailado "Muro do Derrete". Autoria de Paulo Ferreira. Companhia Portuguesa de Bailados Verde Gaio. Teatro da Trindade, 1940. Foto: José Pessoa – Colecção do Museu Nacional do Teatro e da Dança.....	94
Figura 38 - Figurino para "Dama" do bailado "Lenda das Amendoeiras", guache sobre papel. Autoria de Maria Keil. Companhia Portuguesa de Bailados Verde Gaio. Teatro da Trindade, 1940 – Colecção do Museu Nacional do Teatro e da Dança, Inv. N.º. 85530.....	94
Figura 39 - Figurino para "Príncipe Mouro" do bailado "Lenda das Amendoeiras", guache sobre papel. Autoria de Maria Keil. Companhia Portuguesa de Bailados Verde Gaio. Teatro da Trindade, 1940. Foto Luísa Oliveira – Colecção do Museu Nacional do Teatro e da Dança.....	95

- Figura 40 - Maquete de cenário do bailado "O Homem de Cravo na Boca", carvão, aguarela e guache. Autoria de Bernardo Marques. Companhia Portuguesa de Bailados Verde Gaio. Teatro Nacional de S. Carlos, 1941. Foto Luísa Oliveira – Colecção do Museu Nacional do Teatro e da Dança. Fonte: <http://comjeitoearte.blogspot.pt/2013/05/companhia-de-bailado-verde-gaio-1940.html>, consultado a 11 de Novembro 2016.....**95**
- Figura 41 - Jardins do Palácio de Queluz, 1942. Autor: Cecil Beaton. Fonte: “Cecil Beaton”, *In: Revista Portuguesa de Arte e Turismo – Panorama*, nº. 12, Dezembro de 1942, s/p.....**97**
- Figura 42 - General António Óscar Fragoso Carmona (1869-1951), 1942, autor: Cecil Baeton. Fonte: “Cecil Beaton”, *In: Revista Portuguesa de Arte e Turismo – Panorama*, nº. 12, Dezembro de 1942, s/p.....**98**
- Figura 43 - D. Manuel Gonçalves Cerejeira (1888-1977), Cardeal Patriarca de Lisboa, 1942, autor: Cecil Beaton. Fonte: “Cecil Beaton”, *In: Revista Portuguesa de Arte e Turismo – Panorama*, nº. 12, Dezembro de 1942, s/p.....**98**
- Figura 44 - Engenheiro Duarte Pacheco (1900-1943), 1942, autor: Cecil Beaton. Fonte: “Cecil Beaton”, *In: Revista Portuguesa de Arte e Turismo – Panorama*, nº. 12, Dezembro de 1942, s/p.....**99**
- Figura 45 - Marcello Caetano (1906-1980), fotografado por Cecil Beaton. Fonte: http://malomil.blogspot.pt/2016/10/lisboa-1942_23.html**99**
- Figura 46 – Isabel d’Albignac Bandeira de Melo, Condessa de Rilvas, Presidente da Obra das Mães pela Educação Nacional, autor: Cecil Beaton. Fonte: “Cecil Beaton”, *In: Revista Portuguesa de Arte e Turismo – Panorama*, nº. 12, Dezembro de 1942, s/p.....**100**
- Figura 47 - Senhora D. Genoveva de Lima Mayer Ulrich (1886-1963), escritora e antiga Embaixadora em Londres, autor: Cecil Beaton. Fonte: “Cecil Beaton”, *In: Revista Portuguesa de Arte e Turismo – Panorama*, nº. 12, Dezembro de 1942, s/p.....**100**
- Figura 48 - Dona Maria do Carmo de Figueiredo Cabral da Câmara (1908-1988) casou-se em 1951 com Luís de Noronha da Câmara. A personagem retratada exhibe um vestido executado com tecido leve estampado com pequenos motivos geométricos. Tem como acessórios um colar de pérolas e uns brincos também de pérolas. A *toilette* apresenta ser da década de 40, altura em que Cecil Beaton esteve em Portugal, Fonte: Catálogo da exposição: *Lisboa 1942, Cecil Beaton, Lisbon 1942*, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 1995.....**101**
- Figura 49 - Da esquerda para a direita: Dona Maria do Carmo de Figueiredo Cabral da Câmara (1908-1988), sua irmã, Dona Francisca Maria de Figueiredo Cabral da Câmara Ferreira Pinto Basto (1893-1977) casou em 1921 com Anselmo Ferreira Pinto Basto, e sua filha, Dona Maria Eugénia da Câmara Ferreira Pinto Basto Alves do Rio (1923), casou com Fernando Pereira de Lucena Alves do Rio em 1950. As personagens retratadas exibem *toilettes* confeccionadas com tecidos leves estampados com pequenos motivos geométricos,

verificamos que se trata de vestidos de verão. As três têm como acessórios colares de pérolas e brincos também de pérolas. Conseguimos também observar na imagem os sapatos que estavam em voga na época. As *toilettes* apresentadas são da década de 40, altura em que Cecil Beaton esteve em Portugal, Fonte: Catálogo da exposição: *Lisboa 1942, Cecil Beaton, Lisbon 1942*, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 1995.....**102**

Figura 50 Dona Maria Eugénia da Câmara Ferreira Pinto Basto Alves do Rio (1923) casou com Fernando Pereira de Lucena Alves do Rio em 1950. A personagem retratada exibe um vestido executado com tecido leve estampado com pequenos motivos geométricos. Tem como acessórios um colar de pérolas e uns brincos também de pérolas. Conseguimos verificar os sapatos que estavam em voga na época. A *toilette* apresenta ser da década de 40, altura em que Cecil Beaton esteve em Portugal, Fonte: Catálogo da exposição: *Lisboa 1942, Cecil Beaton, Lisbon 1942*, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 1995.....**102**

Figura 51 Maria Fernanda Teles de Castro e Quadros Ferro (1900-1995) escritora e poetisa. Colaborou como jornalista no diário de Notícias e no Diário de Lisboa. Casou com o escritor e propagandista do Estado Novo, António Ferro. Fundou a “Associação Nacional dos Parques Infantis”. Fernanda de Castro exibe uma *toilette* de verão da década de 40, onde eram usados tecidos leves e estampados. Fonte: Catálogo da exposição: *Lisboa 1942, Cecil Beaton, Lisbon 1942*, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 1995.....**103**

Figura 52 - Representa a assistência a uma Tourada no Campo Pequeno. Podemos observar a diversidade de indumentária exibida pelo público que assiste ao espectáculo, desde crianças, senhoras e homens. Todas elas representantes da década de 40. Fonte: Catálogo da exposição: *Lisboa 1942, Cecil Beaton, Lisbon 1942*, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 1995.....**103**

Figura 53 - Dona Elizabeth Marie Caroline D’Albignac Bandeira de Mello, Condessa de Rilvas (1871-1945), presidiu à Obra das Mães, fundou as Florinhas da Rua, o Instituto de Anormais, Condessa de Rilvas e o Instituto de Serviço Social. Fonte: Catálogo da exposição: *Lisboa 1942, Cecil Beaton, Lisbon 1942*, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 1995.....**104**

Figura 54 - Lady Campbell – Helen Graham (1881-1949) casou com Ronald Hugh Campbell em 1908. A sua *toilette* nesta imagem representa também a década de 40, como se tem vindo a verificar em todas as imagens anteriores. Fonte: Catálogo da exposição: *Lisboa 1942, Cecil Beaton, Lisbon 1942*, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 1995.....**104**

Figura 55 - Primeira página do Boletim A Costureira, Março de 1959. Tem como cabeçalho uma ilustração alusiva aos materiais associados à profissão de costureira. Contem assinatura ilegível. In: *A Costureira*, nº. 1, Março de 1959.....**113**

Figura 56 - Primeira página do Boletim A Costureira, onde refere a assinatura do Contrato Colectivo de Trabalho entre o Grémio Concelhio dos Comerciantes de Artigos de Vestuário de Senhora e Luvaria e o Sindicato Nacional das Costureiras do Distrito de Lisboa. In: *Boletim A Costureira*, nº. 5, Março, Abril e Maio de 1960.....**121**

Figura 57 - Anúncio à Escola de Corte, Costura Bordados e Chapéus Mme. Justo. <i>In: Voga</i> , nº 16, Janeiro de 1945, p. 8.....	126
Figura 58 - Capa da revista <i>Voga</i> , nº 16 de Janeiro de 1945 – Madame Justo a dar a primeira aula de bordados a uma aluna da sua escola. <i>In: Voga</i> , nº16, Janeiro de 1945.....	127
Figura 59 - Anúncio às máquinas de costura – HUSQVARVA, <i>in: Voga</i> , Janeiro 1945, nº 16, p. 12.....	128
Figura 60 - Anúncio às máquinas de costura com Laura Alves – HUSQVARVA, <i>in: Voga</i> , Novembro 1945, nº 25, p. 3.....	128
Figura 61 - Alunas da Escola Madame Justo com o júri que presidiu ao sorteio da máquina de costura. <i>In: Voga</i> , Janeiro 1945, nº 16, p. 29.....	129
Figura 62 - Alunas da Escola Madame Justo que assistiram ao sorteio da máquina de costura. <i>In: Voga</i> , Janeiro 1945, nº 16, p. 29.....	129
Figura 63 - Escola de Corte e Costura Chapéus, Rendas e Bordados PAIXÃO – escola recomenda pela revista <i>Voga</i> devido à sua elevada categoria e profissionalismo. <i>In: Voga</i> , nº. 25, Novembro 1945, p. 3.....	130
Figura 64 - “Algumas das alunas do curso de dia da Escola de Corte, Costura, Chapéus, Rendas e Bordados Paixão, com a sua directora, Maria Cordeiro Paixão”. <i>In: Voga</i> , nº. 19, Julho de 1945, p. 21.....	131
Figura 65 - Festa de encerramento da exposição da Escola de Corte Costura e Bordados Paixão que decorreu em Abril de 1949. Contou com cerca trezentos trabalhos das alunas, que se distribuíram por várias técnicas, desde enxovais para noiva e bebé, rendas, bordados até aos vestidos simples e de Alta-costura. <i>In: Modas & Bordados</i> , nº. 1945, 18 de Maio de 1949, p. 20.....	131
Figura 66 - Exposição dos trabalhos das alunas da Escola de Corte, Costura, Chapéus, Rendas e Bordados “PAIXÃO” – recepção das alunas à senhora D. Teolinda de Carmina e <i>Mademoiselle</i> Luiza Oliveira Carmona que representavam a distinta e querida senhora D. Maria do Carmo de Fragoso Carmona. <i>In: Voga</i> , Junho 1946, nº 32, p. 21.....	132
Figura 67 - Artigo dedicado à Escola de Corte, Alta-costura, Rendas e Bordados Paixão, divulgação sobre a Escola e dos trabalhos executados, pela revista <i>Modas & Bordados</i> . <i>In: Modas & Bordados</i> , nº. 1977, 28 de Dezembro de 1949, pp. 8-9.....	132
Figura 68 - Mais uma exposição realizada pela Escola Corte e Bordados Paixão, em Outubro de 1947, onde estiveram expostos os trabalhos finais das alunas. <i>In: Século Ilustrado</i> , nº. 512, 25 de Outubro de 1947, p. 18.....	133
Figura 69 - “Uma Exposição, um Instituto e uma Arte”, <i>In: Modas & Bordados</i> , nº. 1690, 28 de Junho de 1944, pp. 8-9.....	135

Figura 70 - “Instituto de Corte Ilda Nunes”, <i>In: Modas & Bordados</i> , nº. 1939, 6 de Abril de 1949, p. 20.....	135
Figura 71 - Esquema de como tirar medidas utilizado na Escola Normal de Corte “SIVA”. <i>In: Método de Corte “SIVA”</i> , p.15.....	137
Figura 72 - Capa da publicação “O Corte sem Mestre – I Volume” de Lília da Fonseca, de 1951.....	140
Figura 73 - Capa da publicação “O Corte sem Mestre – II Volume” de Lília da Fonseca, de 1956.....	140
Figura 74 - Ilustração da página da Introdução, onde verificamos no cimo da página uma ilustração de vários elementos relacionados com o ofício da costura, tais como, o esquadro, a fita métrica, o dedal, a tesoura, o dedal, a agulha e linha e por fim uma figura feminina que serve de referência para tirar as medidas. Autor dos desenhos: Mário Remédios. <i>In: O Corte sem Mestre</i> de Lília da Fonseca, 1942, p. 7.....	141
Figura 75 - Ilustração da página da Introdução, onde verificamos no cimo da página uma ilustração de vários elementos relacionados com o ofício da costura, tais como, o esquadro, a fita métrica, o dedal, a tesoura, o dedal, a agulha e linha e por fim uma figura feminina que serve de referência para tirar as medidas. Autor dos desenhos: Mário Remédios. <i>In: O Corte sem Mestre</i> de Lília da Fonseca, 1942, p. 7.....	141
Figura 76 - Ilustração que representa as duas figuras femininas a ladearem a palavra “INTRODUÇÃO”. Autor dos desenhos: Mário Remédios. <i>In: O Corte sem Mestre</i> de Lília da Fonseca, 1942, p. 7.....	141
Figura 77 - Figuras femininas a executarem o ofício da costura em que a primeira parece ter uma roca à sua frente e a segunda parece estar a bordar. Autor dos desenhos: Mário Remédios. <i>In: O Corte sem Mestre</i> de Lília da Fonseca, 1942, p. 7.....	141
Figura 78 - Figuras femininas a executarem o ofício da costura em que a primeira parece ter uma roca à sua frente e a segunda parece estar a bordar. Autor dos desenhos: Mário Remédios. <i>In: O Corte sem Mestre</i> de Lília da Fonseca, 1942, p. 7.....	141
Figura 79 - Capa da publicação “Não deixes para amanhã o que podes fazer hoje...”, representa a moda feminina com <i>toilettes</i> de 1935 – Noites de verão no Estoril.....	142
Figura 80 - Capa da publicação “Novo método de Corte – ao alcance de todos”, do autor A. Areal, Edições ASA, 1956. Representa na capa figura feminina exibindo indumentária dos anos 50.....	142
Figura 81 - Capa da publicação “Corte e Costura” de Madame Ainabil, de 1958.....	142

- Figura 82 - Alguns dos estrangeiros a passear pelas ruas de Lisboa, a senhora veste um *tailleur* que se encontrava na moda na época, de modo a dar uma certa elegância e originalidade à *toilette*, usa um chapéu com uma pena, que era uma tendência na altura os chapéus terem penas como elementos decorativos. “Crónica do Estrangeiro em Portugal”, *In: Vestir*, nº. 14, Dezembro de 1940, p. 37.....**153**
- Figura 83 - Três modelos distintos de *toilettes* para senhora - colecção Inverno de 1940. *In: Vestir*, nº. 14, Dezembro de 1940, p. 26.....**154**
- Figura 84 - “Lisboa a capital da moda - A moda de Outono. Uma elegante lisboeta tão graciosa como uma parisiense vestida pela rua de La Paix”. *In: Mundo Gráfico*, nº. 1, 15 de Outubro de 1940, p. 7.....**156**
- Figura 85 - “Lisboa a capital da moda”, Da esquerda para a direita “Footing na Avenida da Liberdade. Nove horas da manhã, o primeiro sorriso sobre Lisboa”; “As portuguesas já se acostumaram a andar sem chapéu. O novo hábito revela-nos novos penteados”; “Uma refugiada francesa com o seu vestido branco de linhas geométricas e sem chapéu”. *In: Mundo Gráfico*, nº. 1, 15 de Outubro de 1940, p. 7.....**156**
- Figura 86 - Betty Grable com três modelos de vestidos. Da esquerda para a direita: *toilette* de passeio; vestido de noite e o último vestido de jantar. *In: Voga*, nº 20, Junho de 1945, p. 21.....**161**
- Figura 87 - Modelo de *tailleur* da criação dos costureiros americanos - “A Moda em Nova-York”, *In: Voga*, nº. 23, Setembro de 1945, p. 23.....**161**
- Figura 88 - Conjunto composto por vestido cinzento e saia inteiramente plissada. Bolero branco e casaco comprido, verde-malva. *In: Modas & Bordados*, nº. 1929, 26 de Janeiro de 1949, p. 7.....**162**
- Figura 89 - *Tailleur* em lã cor de tabaco. Casaco liso abotoado à frente e saia em pregas desvincado a jeito. *In: Modas & Bordados*, nº. 1929, 26 de Janeiro de 1949, p. 7.....**162**
- Figura 90 - *Tailleur* preto duplamente abotoado. Bolsos vesicais. *In: Modas & Bordados*, nº. 1929, 26 de Janeiro de 1949, p. 7.....**163**
- Figura 91 - Vestido simples em que os cortes do corpo são sublinhados com folhos plissados. Saia cortada a jeito. *In: Modas & Bordados*, nº. 1929, 26 de Janeiro de 1949, p. 7.....**163**
- Figura 92 - “Passagem de modelos em Hollywood”, *In: Modas & Bordados*, nº. 1947, 1 de Junho de 1949, pp. 12-13.....**164**
- Figura 93 - Modelo de vestido de cerimónia do costureiro Lucien Lelong. Vestido decote bastante prenunciado e com folho na sua extremidade a decorar, mangas a $\frac{3}{4}$. Aplicação de flor no decote com elemento decorativo. A saia apresenta-se com bastante roda como era

característico na época. Ilustração tem autoria mas não se encontra perceptível. <i>In: Eva</i> , Setembro de 1945, p. 38.....	165
Figura 94 - “Théâtre de la Mode”, em 1945. Fonte: http://modahistorica.blogspot.pt/2013/05/1945-1946-le-theatre-de-la-mode.html	166
Figura 95 - Desdobrável da exposição “Théâtre de la Mode”, em 1945. Fonte: https://www.flickr.com/photos/belabernand/5845670506/in/photostream/	167
Figura 96 - Imagem de exemplar do desdobrável da exposição “Théâtre de la Mode”, Fonte: http://triangulomag.com/2013/11/11/el-teatro-de-la-moda/	167
Figura 97 - “Teatro da Moda em Paris”, <i>In: Século Ilustrado</i> , nº. 382, 28, Abril 1945, p. 29.....	168
Figura 98 - “Saias curtas ou compridas”, <i>In: Século Ilustrado</i> , nº. 518, 6 de Dezembro de 1947, pp. 2-3.....	171
Figura 99 - Christian Dior a medir a altura a que a saia ficava do chão, década de 50. Fonte: http://www.oldmagazinearticles.com/christian_dior_new_look#.WJb9KFOLS00	172
Figura 100 - Primeiro modelo do <i>New Look</i> lançado por Christian Dior, em 1947. Fonte: http://observatoriofeminino.blog.br/lifestyle/estilo/dior-publicacao-rememora-a-estetica-new-look-que-revolucionou-a-moda-no-fim-dos-anos-1940/#.WJb_mVOLS00	173
Figura 101 - Três modelos de Dior em diferentes épocas, onde se continua a verificar a presença do <i>New Look</i> . Da esquerda para a direita: Primeira <i>toilette</i> do <i>New Look</i> , em 1947. Ao centro e direita, modelos Dior de 1958. Fonte: http://estantedasala.com/figurino-new-look/	174
Figura 102 - “Christian Dior e a sua colecção”, <i>In: Eva</i> , nº 916, Maio de 1948, pp. 42-43.....	176
Figura 103 - “Dior”. <i>In: Modas & Bordados</i> , nº. 1888, 14 de Abril de 1948, p. 3.....	176
Figura 104 - Passagem de modelos de Christian Dior - Apresentação da primeira colecção do <i>New Look</i> a 12 de Fevereiro de 1947. Fonte: http://www.dior.com/couture/en_int/the-house-of-dior/the-story-of-dior/the-new-look-revolution	177
Figura 105 - “A Moda e mais detalhes – Os tecidos franceses e as suas diversas aplicações”. <i>In: Vogue</i> , nº. 86, Fevereiro 1953, s/p.....	178
Figura 106 e 107 - “ <i>Tailleurs</i> para todos os momentos”. <i>In: Modas & Bordados</i> , nº 1838, Abril de 1947, p.....	179
Figura 108 - “A grande fantasia dos novos <i>tailleurs</i> ” – O artigo apresenta vários modelos de <i>tailleurs</i> compostos por duas peças, onde o casaco é bastante cintado. Estes croquis foram	

executados com inspiração em diversos costureiros parisienses, tais como: Dior, Balmain, Schiaparelli, Paquin, O’Rossen e Jacques Heim. In: <i>Modas & Bordados</i> , nº. 1878, 11 de Fevereiro de 1948, p.8.....	180
Figura 109 - “Novos <i>tailleurs</i> clássicos para 1948”. In: <i>Modas & Bordados</i> , nº. 1892, 12 de Maio de 1948, pp. 6-7.....	181
Figura 110 - Vestido de Christian Dior, onde apresenta ombros nus ao estilo cai-cai, 1950. Fonte: http://nafdress.com/list-detail-christian-dior-dresses-1950s.html	182
Figura 111 - Desenho de Marcel Fromenti - Modelos são do Christian Dior e do Cristóbal Balenciaga, 1953/1954, Desenhos executados para a revista The Lady Magazine, revista semanal e publicada desde 1885. Inv. nº. E.1557-1954, Coleção do Museu Victoria & Alberto, Londres.....	182
Figura 112 - Modelos de Pierre Cardin no Sunday Times Fashion Awards, no hotel Hilton, em Londres, a 15 October 1963. Da esquerda para a direita as modelos de Pierre Cardin: Lubricka, Helene, Hiroko, Michele, Francoise, Beatrice. Fotógrafo: G. Warner. Fonte: http://www.ssplprints.com/image/95339/warner-g-pierre-cardin-fashions-at-the-sunday-times-fashion-awards-1963	186
Figura 113 - Calças criadas por Yves Saint Laurent em 1966. Fotógrafo: Helmut Newton (1920-2004). Fonte: http://www.cpp-luxury.com/yves-saint-laurent-rebranded-to-saint-laurent-paris/yves-saint-laurent-by-helmut-newton-1966/	187
Figura 114 - “Moda” - Apresenta modelos de toilettes onde se verifica a saia mais justa, e os acessórios continuam a ser uma constante. In: <i>Jornal Feminino da Mulher para a Mulher</i> , nº. 54, Fevereiro, 1960, p. 15.....	188
Figura 115 - Mini-saia de Mary Quant, Fonte: https://pt.pinterest.com/pin/61220876155114207/	190
Figura 116 - Modelos de André Courrèges, onde exibem mini-saia, na década de 60. Fonte: https://pt.pinterest.com/danilocheng/andr%C3%A9-courr%C3%A8ges/	190
Figura 117 - “Histórias do mês – Mini-saia em Lisboa”. As imagens na figura representam em cima a eleita “Miss Mini-saia” e em baixo o grupo das raparigas que concorreu. In: <i>Eva</i> , nº. 1142, Março de 1967, p. 70.....	191
Figura 118 - “Para raparigas vestidos leves e bonitos”. A figura apresenta diversos modelos de <i>toilettes</i> para o Verão de 1963. In: <i>Eva</i> , Junho 1963, pp. 48-49.....	192
Figura 119 - “Moda Primavera/Verão 1967”. In: <i>Eva Suplemento</i> nº. 1143, pp. 14-15.....	193

- Figura 120 - Modelos de vários costureiros, Dior, Lanvin, Balmain, Ricci, Patou e Carden, onde demonstram as suas criações para a saia da mulher. *In: Costa do Sol*, nº. 26, Fevereiro/Março, 1971, p. 39.....**194**
- Figura 121 - *Boutique* de Armando de Sá, uma das colaboradoras desta casa mostra um modelo da colecção à directora da revista *Jornal Feminino da Mulher*. Armando de Sá nesta altura estava a obter uma notável impressão entre as colecções da cidade do Porto. Fonte: *In: Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, Abril de 1958, nº 9, p. 17.....**201**
- Figura 122 - Anúncio à casa de Alta-Costura Nuno Pinto & Charles Annéquin, fonte: “Sua alteza a Moda”, *in: Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, Fevereiro 1958, nº 5, p. 5..**201**
- Figura 123 - Maria José Félix a mostrar um dos seus vestidos desfilados na sua passagem de modelos, fonte: “Acontecimentos”, *in: Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, Abril de 1958, nº 9, p. 16.....**202**
- Figura 124 – O Rei Umberto II de Itália, acompanha a sua filha Maria Pia de Sabóia. Casamento de Maria Pia e Alexandre da Jugoslávia a 12 de Fevereiro de 1955. Fonte: <https://www.facebook.com/RealVilladeCascaes/photos/a.743483499026838.1073741876.387789074596284/1045790242129494/?type=3&theater>**203**
- Figura 125 - Modelo de vestido executado pela costureira première América Lucas, da casa Moda em Marcha. *In: Voga*, nº. 22, Agosto de 1945, p. 10.....**205**
- Figura 126 - “No mundo da Moda Fredlaine” – Representa três modelos da casa Fredlaine. *In: Voga*, nº. 23, Setembro de 1945, pp. 25-26.....**206**
- Figura 127 - Anúncio à casa Carmen Garcia, localizada na Avenida Ressano Garcia, 19, 2º, Lisboa, *In: Eva*, nº. 1061, Junho de 1960, p.45.....**207**
- Figura 128 - Anúncio ao *atelier* de Armando de Sá, localizado no Porto. *In: Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº.145, Dezembro de 1963, p. 39.....**208**
- Figura 129 - Anúncio ao *atelier* de Nunes Pinto et Charles Annéquin, localizado no Porto. *In: Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº.145, Dezembro de 1963, p. 39.....**208**
- Figura 130 - Vestido (1960-1979), Inv. nº. 31525, em tafetá de seda estampada de azul, vermelho e cor de laranja. Dims: Alt: 103 cm; larg. Ombros: 38 cm; Comp. Mangas: 44,5 cm. Colecção do Museu Nacional do Traje. Pertenceu a Maria Helena BLeck de Lancastre Cifka Duarte, 7ª Condessa de Lousã. Fonte: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=46957> .**210**
- Figura 131 - Etiqueta da costureira Maria Luisa Barata, tinha *atelier* no Estoril e em Lisboa. Fonte: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=46957> **210**

Figura 132 e 133 - Frente e costas do vestido (1958) Inv. nº. 13740, em sarja de seda creme, totalmente bordado na zona superior. Dims. Alt.: 100 cm; Larg. Costas: 47 cm. Colecção do Museu Nacional do Traje. Fonte:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objects/ObjectsConsultar.aspx?IdReg=46736> **211**

Figura 134 - Pormenor do bordado do vestido (1958), Inv. nº. 13740. Bordado com vidrilhos, missangas douradas e vidros facetados transparentes. Colecção do Museu Nacional do Traje. Fonte:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objects/ObjectsConsultar.aspx?IdReg=46736> **212**

Figura 135 - Etiqueta do costureiro “Sérgio Sampaio / Lisboa”. Colecção do Museu Nacional do Traje.

Fonte:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objects/ObjectsConsultar.aspx?IdReg=46736> **212**

Figura 136 - Casaco (1970-1975) Inv. nº. 29560, em sarja de lã creme. Dims: Alt: 104 cm; larg. Ombros: 37 cm; Comp. Mangas: 55 cm. Colecção do Museu Nacional do Traje. Fonte:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objects/ObjectsConsultar.aspx?IdReg=52852> **213**

Figura 137 - Etiqueta do costureiro Sérgio Sampaio. Fonte:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objects/ObjectsConsultar.aspx?IdReg=52852> **213**

Figura 138 e 139 - Vestido (1952-1953) Inv. nº. 31755. Dims. Alt.: 127 cm; Larg. Costas: 42 cm; Comp. Mangas: 10 cm. Tem etiqueta: “TRICOT / Tele. 46821 / Rosi Pollack / Lisboa / Av. Fontes Pereira de Melo, 17, 2º”. Doação de Anna Arnaud Martins. Colecção do Museu Nacional do Traje. Fonte:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objects/ObjectsConsultar.aspx?IdReg=46722> **214**

Figura 140 - Etiqueta da costureira Rosi Pollak – “TRICOT /Telf. 46821 / Rosi Pollak / Av. Fontes Pereira de Melo, 17 – 2º”.

Fonte:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objects/ObjectsConsultar.aspx?IdReg=46722> **214**

Figura 141 e 142 - Conjunto composto por vestido e casaco (1960), Inv. nº. 30193. Dims. Alt. 109 cm; Larg. Ombros: 42,5 cm; Comp. Margas: 19 cm. Tem etiqueta: Etiqueta: “Tricot Couture / rosi pollak / Av. Fontes Pereira de Melo 25, 2º D / Telefone 46821 /Lisboa”. A doação deste conjunto é anónima. Colecção Museu nacional do Traje. Fonte:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objects/ObjectsConsultar.aspx?IdReg=47242&EntSep=2#gotoPosition> **215**

Figura 143 - Etiqueta da costureira Rosi Pollak – “Tricot Couture / rosi pollak / Av. Fontes Pereira de Melo, 25, 2º D. / Telefone 46821 Lisboa”. Fonte:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objects/ObjectsConsultar.aspx?IdReg=47242&EntSep=2#gotoPosition> **215**

Figura 144 - Blusa (1960-1970) Inv. nº. 30205. Dims. Alt. 53 cm; Larg. Ombros: 38 cm; Comp. Mangas: 53 cm. Tem etiqueta: "Tricot Couture Tel. 46821 / Rosi Pollak / Av. Fontes

Pereira de Melo 25-2º D / Lisboa". A doação é anónima. Colecção do Museu nacional do Traje. Fonte:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=53961> **216**

Figura 145 - Etiqueta "Tricot Couture Tel. 46821 / Rosi Pollak / Av. Fontes Pereira de Melo 25-2º D / Lisboa".

Fonte:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=53961&EntSep=2#gotoPosition> **216**

Figura 146 - Blusa (1960) Inv. nº. 30206, em crochet executado manualmente com fio de fibra artificial castanha sobre fundo de tule da mesma cor, formando motivos florais. Decote redondo. Manga curta. Aberta nas costas. Aperta atrás com sete molas de metal pintado de castanho. Forro de tafetá de seda artificial castanha. Dims. Alt. 56 cm; Larg. Ombros: 41 cm; Comp. Mangas: 21 cm. Tem etiqueta: "Tricot Couture Tel. 46821 / Rosi Pollak / Av. Fontes Pereira de Melo 25-2º D / Lisboa". Doação é anónima. Colecção do Museu Nacional do Traje. Fonte:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=53962>.. **217**

Figura 147 - Etiqueta: "Tricot Couture Tel. 46821 / Rosi Pollak / Av. Fontes Pereira de Melo 25-2º D / Lisboa". Fonte:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=53962>.. **217**

Figuras 148 e 149 - Vestido (1965-1975) Inv. nº. 37575, em malha lavrada com fio de lã preta. Aberto na frente. Decote em bico na frente e redondo atrás. Cortado na cintura. Saia ligeiramente franzida. Manga comprida. Frentes cruzando e prolongando-se em duas tiras nas costas, dando nó. Malha empastada em chiffon de seda preta. Forro de tafetá de seda preta. Dims. Alt: 103 cm; Larg. Costas: 38 cm; Comp. Mangas: 43 cm. Tem etiqueta: "Tricot Couture / rosi pollak / Av. Fontes Perreira de Melo 25-2º D / Telefone 46821 / Lisboa". Doador por Renata Feist Canelas da Silva. Colecção do Museu Nacional do Traje.

Fonte: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=82086> **218**

Figura 150 - Etiqueta: "Tricot Couture / rosi pollak / Av. Fontes Perreira de Melo 25-2º D / Telefone 46821 / Lisboa".

Fonte: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=82086>..... **218**

Figura 151 - Maria da Piedade da Silva Valle - Madame Valle, fonte: "Os Costureiros Lisboetas e as suas Coleções", in: *Eva*, Janeiro de 1945, p. 36..... **219**

Figuras 152 e 153 - Dois modelos de Madame Valle, desenhos de Guida Ottolini, In: *Eva*, 1936, s/p..... **222**

Figura 154 - Retrato de Hortense Luz (1900-1984). Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Hortense_Luz	223
Figura 155 - Anúncio à peça “ A Ramboia ” que teria lugar no Teatro Maria Vitória, contava com figurino da Madame Valle. Este recorte de jornal foi encontrado nos arquivos da Madame Valle, não tendo por isso a data exacta do jornal em que foi publicado este anúncio. Arquivo da Madame Valle.....	223
Figura 156 - Dois modelos apresentados em 1945, vestido de dia e um casaco. Fonte: “Os Costureiros Lisboaetas e as suas Colecções”. In: <i>Eva</i> , Janeiro de 1945, p. 36.....	225
Figura 157 - Retrato de Madame Valle, exibindo um vestido da década de 50 – 60, Autor: Victor Câmara Colecção Particular.....	228
Figura 158 - Madame Valle junto do seu retrato pintado por Victor Câmara. Colecção Particular.....	228
Figura 159 - Retrato de Madame Valle, 1959. Autor: Victor Câmara, Colecção Particular..	229
Figura 160 - Retrato de Madame Valle, Pastel sobre papel. Autor: Victor Câmara. Colecção Particular.....	229
Figura 161 - Revistas que Madame Valle utilizou, que se encontravam no seu apartamento, <i>Burda</i> de 1969/70, <i>L'Offiel</i> de 1965, <i>Linea Italiana</i> de 1965. Colecção Particular.....	230
Figura 162 - Ficha de cliente no ficheiro do Arquivo de Madame Valle – Cliente Madame Baptista. Colecção Particular.....	230
Figura 163 - Desenho executado por Madame Valle e da sua autoria de vestido de casamento, 25 de Junho de 1954. Colecção Particular.....	231
Figuras 164 e 165 - Vestido de 1960, em tafetá de seda azul bordado com lâmina de metal dourada, missangas, vidrilhos e <i>strasses</i> amarelos e branco. Inv. nº. 5350, Colecção do Museu Nacional do Traje. Fonte: http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=46737..	232
Figura 166 - Pormenor do bordado a lâmina de metal dourada, missangas, vidrilhos e <i>strasses</i> amarelos e brancos. Fonte: http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=46737 ..	233
Fig.167 - Etiqueta “Madame Valle / Lisboa”. Fonte: http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=46737..	233

Figura 168 - Maria Luísa Teixeira, fonte: “Os Costureiros Lisboaetas e as suas Colecções”, <i>In: Eva</i> , Janeiro de 1945, p. 39.....	234
Figura 169 - Modelos da colecção de Inverno 1945, da Casa Bobone, <i>In: Eva</i> , Janeiro de 1945, p. 39.....	237
Figura 170 - “Bobone – Boutique” – “Seis destintos modelos para várias horas do dia. Da esquerda para a direita: o primeiro - Vestido de linha direita, muito jovem em <i>jersey</i> bege, com valor de: 1.300 escudos; o segundo – <i>Tailleur</i> em fazenda de lã <i>olive</i> que sublinha as ancas, com valor de: 1.500 escudo; o terceiro – Vestido de dançar em <i>otomare</i> e veludo preto, pormenor de drapeado no decote, que o torna especial, com valor de: 1.800 escudo; o quarto – Vestido de tarde executado em <i>jersey</i> gris abotoa de uma foram muito original, com valor de: 1.400 escudo; o quinto – Conjunto de Saia e blusa, saia rodada em lã azul e a blusa em <i>jersey</i> preta, com valor de: 1.200 escudos; o último – Vestido de <i>cocktail</i> muito elegante, em lã preta decorado com botões e fivela ambos forrados a veludo preto, com valor de: 1.500 escudos”. <i>In: Eva</i> - suplemento, nº. 996, Janeiro de 1955, pp. 20-21.....	238
Figura 171 - “As colecções de Primavera em Lisboa”, <i>In: Eva</i> , Maio1955, pp.26-27.....	239
Figura 172 - Vários modelos de <i>toilettes</i> para a colecção da Primavera de 1955, “As colecções de Primavera em Lisboa”, <i>In: Eva</i> , Maio1955, pp.30-31.....	240
Figura 173 - “Bobone – Boutique, Verão de 1957” – “Descrição das <i>toilettes</i> apresentadas na ilustração: o primeiro – Vestido em <i>surah</i> azul composto por saia <i>gonflée</i> à frente e casaquinho ligeiramente cintado, de bascas curtas e <i>empiècement raglan</i> , com valor de: 2.200 escudos; o segundo – Vestido em sarja branca com riscas pretas verticais, este tecido não era muito visto até então, com valor de: 1.800 escudos; o terceiro – Vestido em tweed verde executado em dois cortes verticais, decote quadrangular de onde saem duas pontas a formar laço, com valor de: 1.500 escudos; o quarto – Conjunto de saia e blusa. Saia azul com algibeiras de pelica branca enfeitadas com botões dourados. Blusa em <i>poline</i> branca muito simples, com valor de: saia – 1.200 escudos, blusa – 500 escudos; o quinto – Vestido leve e vaporoso, típico da estação, confeccionado em organza branca decorada com raminhos de cor, grande decote a descair para os ombros, com valor de: 2.500 escudos; o sexto – Vestido em algodão estampado Picasso, talvez pela irregularidade dos seus desenhos. Cintado com um cinto amarelo. Nas costas um <i>empiècement</i> quadrado de onde saia a roda, com valor de: 1000 escudos; o sétimo – Casaco em <i>lainage nattée</i> lilás, com dois bolsos no peito, sem gola e com um <i>empiècement</i> redondo de corte muito elegante, com valor de 1800 escudos; o último – <i>Tailleur</i> de <i>lainage</i> preta em tear manual, valorizado pelo corte e com a característica da colecção que é a gola afastada, com valor de: 1500 escudos”. Ilustrações da artista Janine. <i>In: Eva</i> , nº. 1024, Maio de 1957, pp. 42-43.....	241
Figura 174 - “O Verão na Boutique da Bobone”, <i>In: Eva</i> , Julho 1957, pp. 42-43.....	242
Figura 175 - Beatriz Chagas, fonte: “Os Costureiros Lisboaetas e as suas Colecções”, <i>in: Eva</i> , Janeiro de 1945, p. 38.....	243

Figura 176 - Imagem do filme Fado, realizado por Perdigão Queiroga em 1947. Fonte: https://i.ytimg.com/vi/uPq3oW8_vCI/hqdefault.jpg.....243

Figura 177 - Modelo de *toilette* de noite da Beatriz Chagas, da colecção de 1936, apresentado no desfile ocorrido no seu atelier e assistido pela cronista da revista *Eva*, Marlène. Artigo: “Uma visita aos Costureiros de Lisboa”, in: *Eva*, nº. 602, 21 Novembro de 1936, s/p.....244

Figura 178 - Representa duas *toilettes* requintadas devido às ilustrações levam-nos a crer tratarem-se de *toilettes* de noite, motivo que nos leva a crer prende-se à decoração e minucia nos detalhes dos vestidos. Confeccionados pela modista Beatriz Chagas em ocasião do seu desfile que ocorreu em 1945, apresentando a colecção de 1945. “Croquis” executadas pela artista Janeni. Artigo: “Os Costureiros Lisboetas e as suas Colecções”, In: *Eva*, Janeiro 1945, p. 38.....246

Figura 179 - “As grandes colecções de Lisboa” Representa diversos modelos de *toilettes* das costureiras lisboetas de renome, Beatriz Chagas, Anna Maravilhas, Margarida Rodrigues e Bobone. A imagem representa assim oito modelos de vestidos para diferentes ocasiões do dia. Primeiro: Vestido de jantar em organza de cetim com aplicações de *feitrine* cor de tabaco, criação da Beatriz Chagas; Segundo: Tailleur bastante justo em sarja diagonal cinzenta e azul, da criação de Anna Maravilhas; Terceiro: Vestido de *cocktail* de *faille* preto, da criação de Anna Maravilhas; Quarto: Tailleur em *jersey* mesclada em tons de castor, frente drapeada e gola de leopardo muito juvenil, da criação de Margarida Rodrigues; Quinto: Vestido de *aléoulaine* cinzento-escuro com gravata bege, criação de Margarida Rodrigues; Sexto: *Toilette* em tafetá preta enfeitada a galão bordado a lã, onde passa fita de veludo rematando à frente com laços, criação de Bobone; Sétimo: Conjunto de saia preta de *feitrine* com algibeira bordada a ouro e pedras de cores, Blusa em veludo *nylon* branco, criação de Beatriz Chagas; Oitavo: Tailleur de cerimónia em fazenda preta. Casaco é trabalhado com nervuras e remata com laço em cetim preto, criação de Bobone. Ilustrações da artista Janine. In: *Eva - Suplemento*, nº. 996, Janeiro de 1955, pp. 4-5.....247

Figura 180 - “A Moda em Lisboa” – Apresenta oito modelos para a colecção de Verão de 1957, das nossas estimadas costureiras, Beatriz Chagas, Bobone e Margarida Rodrigues. Revelam-se ser modelos de cerimónia, onde o requinte dos tecidos e os pormenores da confecção são proeminentes em todos eles. Primeiro: Vestido de *Blouse*, nas costas em *fibrane* de *Bianchini*, enfeitas com fita de *gros-gain* azul, criação de Beatriz Chagas; Segundo: Vestido em tecido de novidade de algodão, estampado em azul e roxo. Casaco também em tecido de algodão *rayone* e *acrilor-matelassee* nos mesmos tons, criação de Beatriz Chagas; Terceiro: Vestido de *aléoutinne* azul-escuro, de elegância sóbria. Tem um *foureau* sensivelmente mais curto sobre o qual abre a partir da saia. Segundo o artigo era o mais marcante da estação, devido à nova linha que apresentava, criação de Bobone; Quarto: Vestido de dançar muito amplo em tafetá estampado com “rosinhas” que se evidencia pela originalidade da saia e do decote, criação de Bobone; Quinto: *Toilette* de cerimónia em mousse de seda azul escura com drapeados no decote e na cintura, criação de Margarida Rodrigues; Sexto: Vestido amplo, em organza *cognac* com bolas pretas, no corpo do vestido

drapeados prolongando-se para a saia, criação de Beatriz Chagas; Sétimo: Vestido-casaco, em *shetland* azul *royal* com botões mate, assertado, criação de Margarida Rodrigues; Oitavo: Tailleur em *natté*, tecido encanastrado, blusa estampada que termina em écharpe, criação de Margarida Rodrigues. Ilustrações de Janine, In: *Eva*, Maio de 1957, pp. 38-39.....**248**

Figura 181 - Pormenor de um dos bordados de Candidinha que estiveram presentes na exposição de 1994. In: Catálogo da Exposição de 1994 no Museu Romântico no Porto.....**249**

Figura 182 - Passagem de modelos da sua colecção nos salões do Hotel Infante de Sagres no Porto, os manequins era um de Lisboa e outro do Porto. O desfile contou ainda com a participação de Humbertina Bastos para os chapéus, jóias de Pedro A. Baptista e Sapatos de Gonçalves. Fonte: in: “Acontecimentos”, *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, Abril de 1958, nº 9, p. 17.....**251**

Fig.183 - Passagem de modelos da casa Candidinha, chapéus de Humbertina bastos e sapatos de Gonçalves., que decorreu no Hotel Infante de Sagres. In: *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº. 11, Maio de 1958, p. 14.....**251**

Figura 184 - Capa da revista *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº 34, Abril de 1959, exibindo dois modelos da colecção da Candidinha.....**252**

Figura 185 - Representam os dois modelos de vestidos que encontravam na capa do *Jornal Feminino da Mulher* de Abril de 1959 - da colecção da Candidinha, Dois vestidos de cocktail, que fizeram parte da colecção da Candidinha fonte: *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº 34, Abril de 1959, p. 6.....**253**

Figura 186 - Várias facturas do Atelier da Candidinha, In: *Catálogo da exposição* de 1994, s/p.....**255**

Figura 187 - Anna Maravilhas. Fonte:<https://ivanirfaria.wordpress.com/2011/09/19/ana-maravilhas-alta-costura-em-portugal/>.....**256**

Figura 188 - “Na Boutique de Ana Maravilhas” – Apresenta diversos modelos, desde modelos de dia para modelos de cerimónia. 1- Linha *Sweater* em linho branco com casaco de linho amarelo, valor: 1.700 escudos; 2 – Vestido com linha direita de *lainage* azul-escuro, com grande gola em organza branca. Valor: 1.450 escudos; 3 – Toilette composta por duas peças em *lainage* azul-escuro, com linha *Sweater*, na parte superior do conjunto tem quatro laços em pelica branca a decorar; 4 – Tailleur em linho cor de abóbora, com corte simples e moderno, gola em organza branca. Valor: 1.300 escudos; 5 – Vestido de noite em linha *Sweater* de *popeline* às riscas pretas e brancas decorado com grande laço em cetim preto e rosas cor-de-rosa. Valor: 2.200 escudos; 6 – Vestido de dançar em organza aos quadrados pretos e brancos, decorado com uma grande laçada amarela. Valor: 1.950 escudos; 7 – Vestido plissado em *lainage* amarelo, abotoado de alto a baixo. Cinto incrustado. Valor: 1.500 escudos. In: *Eva Suplemento*, nº. 1001, Junho de 1955, pp. 4-5.....**260**

Figura 189 - “Boutique Ana Maravilhas” – Apresenta diversos modelos para a estação de Inverno de 1957. 1 - Casaco com corte a direito em fazenda *Príncipe de Gales* com gola ampla, punhos altos e grandes viras nos bolsos. Valor: 1.650 escudos; 2 – Vestido elegante em *tweed* preto e castanho com cinto de *calf* castanho e um botão castanho também. A manga quimono na frente é pregada nas costas. Valor: 1.600 escudos; 3 – Vestido em *jersey* castanho abotoado de alto abaixo com botões medalha romanos. Grandes bolsos aplicados. Valor: 775 escudos; 4 – Conjunto composto por calças *fuseaux* em fazenda preta e blusão em camurça verde. Valores: Calças: 750 escudos; Blusão: 950 escudos; 5 – Grande capa em flanela cinzenta, abotoada e com gola em veludo verde e saia a condizer. Valor: 1.750 escudos; 6 – Vestido em flanela aos quadradinhos. Saia pregueada com dois bolsos e corpo solto, abotoado. Valor: 1.350 escudos; 7 – Vestido curto de noite em cetim verde, com cintura subida. A echarpe no mesmo tecido tem dois bolsos. Valor: 2.850 escudos; 8 – Vestido em *faille* bege com duas grandes rosas executadas no mesmo tecido. Valor: 2.250 escudos. In: *Eva*, nº. 1020, Janeiro de 1957, pp. 46-47.....**261**

Figura 190 - “Boutique Ana Maravilhas” – Apresenta diversos modelos de vestidos de noite e cerimónia. 1 – *Tailleur* em tweed vermelho. O casaco é pouco justo, com duas filas de botões. Valor: 1.950 escudos; 2 – Vestido em veludo preto com barra de veludo e cetim estampado. Valor: 2.450 escudos; 3 – Vestido em fazenda preta com cinto alto em *moirée* que termina em dois *panneaux*. Duas rosas vermelhas na cintura. Valor: 2.450 escudos; 4 – Vestido em fazenda preta, blusado nas costas. Valor: 1.750 escudos; 5 – Conjunto composto por camisola de gola alta em lã cachemira branca e saia com pelo de camelo bege, com *empiècement* e aplicações metálicas em V. Camisola: 295 escudos e Saia: 1.000 escudos; 6 – Vestido em fazenda preta com largo decote drapeado e cinto na parte de trás do vestido. Valor: 1.750 escudo; 7 – *Tailleur* em fazenda branca mesclada. O casaco não é cintado e tem uma gola militar e uma aplicação de passamanaria. Valor: 1.950 escudos; 8 – Vestido em fazenda preta com largo decote rectangular e laçada em fita de cetim preta. Valor: 1.750 escudos. In: *Eva*, nº. 1021, Fevereiro de 1957, pp. 38-39.....**262**

Figura 191 - “Colecções de Lisboa – A moda de Primavera nos nossos costureiros” – Apresenta vários modelos de Anna Maravilhas, Bobone, Beatriz Chagas e Pollock. 1 e 3 – Conjunto de Dior denominado por *Choc*. Conjunto composto por duas peças muito decotado próprio para *cocktail*. Casaco azul-turquesa e vestido vermelho. De Anna Maravilhas; 2 – *Toilette* de noite ou jantar em shantung preto alças rematadas em laço, linha ampla, com cinto de cabedal. De Bobone; 4 – Vestido de cerimónia com linha estilo princeses em organza preta. De Beatriz Chagas; 5 – Vestido de linha *Blousonnée* com decote fundo nas costas. Executado em lã *mohair* azul. Modelo de Dior. De Anna Maravilhas; 6 – Vestido de reminiscência romântica e de linha marcante desta estação é notável a sobriedade. Em alpaca de fio largo em azul escuro. De Bobone; 7 – Vestido de linha esguia feito em crepe pretamate, com guarnição em cetim que remata no decote nas costas com um pequeno laço; 8 – Conjunto composto por saia e casaco em estilo Chanel, em tricot de fio de lã *bouclé* amarela. De Pollock *tricot*. In: *Eva*, Abril 1960, pp. 38-39.....**264**

Figura 192 - Anúncio ao *atelier* de Anna Maravilhas – “Ana Maravilhas, é a mais janota, a mais elegante a mais parisiense casa de costura de Lisboa. Tanto na Alta-costura, como na Boutique, este costureiro, tem a marca do seu inconfundível bom-gosto. Ana Maravilhas, terá também, as mais bonitas lembranças para o Natal e Ano-Novo, e também as de maior novidade. Ana Maravilhas, Rua Marquês de Fronteira, 117, 3º - Alta-costura e Boutique, Rua Serpa Pinto, 15 A, 6º Lisboa”, In: *Eva*, nº. 1067, Dezembro de 1960, p. 8.....265

Figura 193 - “Amália e os seus Vestidos” – diversas imagens onde apresentam Amália com as suas *toilettes* confeccionadas por costureiros parisienses. In: *Modas & Bordados*, nº. 2786, 30 de Junho de 1965, pp. 23-24.....266

Figuras 194 e 195 - Vestido (1965-1969) em tafetá e cetim de seda e lã lavrado em tons de vermelho e preto. Inv. nº. 29527/1. Doador por: Isabel Torres. Terá pertencido a Maria António Barros, cunhada do professor Marcelo Caetano. Coleção do Museu Nacional do Traje. Fonte:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=52041>..268

Figuras 196 e 197 - Casaco (1965-1969) em tafetá e cetim de seda e lã lavrado em tons de vermelho e preto. Inv. nº. 29527/2. Doador por: Isabel Torres. Terá pertencido a Maria António Barros, cunhada do professor Marcelo Caetano. Coleção do Museu Nacional do Traje. Fonte:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=52042>..268

Figura 198 - **Etiqueta:** "Anna Maravilhas / Lisboa".

Fonte: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=52042&EntSep=2#gotoPosition>.....269

Figura 199 - Ilda Aleixo no dia do seu casamento com um vestido da Casa Bobone, em 1942. Fotografia cedida por Ilda Aleixo.....270

Figura 200 - Fotografia de grupo do casamento de Ilda Aleixo, onde se encontra a madrinha de casamento, assinalada na fotografia, exibindo um modelo também este da Casa Bobone. Fotografia cedida por Ilda Aleixo.....271

Figura 201 - Retrato do fundador da Casa Frazão – senhor Manuel Alves Frazão (1891-1974). Fonte: <http://casafrazao.pt/pt>, consultado a 4 de Dezembro 2016.....280

Figura 202 - Entrada da Casa Frazão. Fonte: <http://casafrazao.pt/pt>, consultado a 4 de Dezembro de 2016.....281

Figura 203 - Interior da Casa Frazão – onde podemos observar os têxteis expostos para que os clientes possam ter uma ideia da variedade existente na loja, fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=WmbwPsRMT8I>, consultado a 4 de Dezembro de 2016.....281

Figura 204- Casa Souza na Rua Garrett antes de mudarem as suas instalações para a Rua dos Sapateiros, fonte: <http://lifestyle.sapo.pt/casa-e-lazer/viagens-e-turismo/artigos/mitica-casa-souza-do-chiado-tem-nova-morada>, consultado a 4 de Dezembro de 2016.....282

Figura 205 - Anúncio aos <i>Grandes Armazéns do Chiado</i> , In: <i>Ilustração Portuguesa</i> , nº 78, 1 de Maio de 1905, p. 20.....	287
Figura 206 - Rua do Carmo, vendo-se à esquerda a ponte do elevador de Santa Justa e à direita os <i>Grandes Armazéns do Chiado</i> , 1965, autor: Armando Serôdio (1907-1978), Fonte: Arquivo Fotográfico de Lisboa.....	288
Figura 207 - “Os Grandes Armazéns do Chiado são empresa de maior expansão em todo o Paiz” - Mapa de Portugal com as diferentes filiais espalhadas pelo país em 1938, In: <i>Agenda do Armazéns do Chiado de 1938</i> , p. 17.....	289
Figura 208 - <i>Grandes Armazéns do Chiado</i> , no Palácio dos Barcelinhos, 1968, autor: Armando Serôdio (1907-1978). Fonte: Arquivo Fotográfico de Lisboa.....	289
Figura 209 - “Os Grandes Armazéns do Chiado são empresa de maior expansão em todo o Paiz” - Mapa de Portugal com as diferentes filiais espalhadas pelo país em 1938, in: <i>Agenda do Armazéns do Chiado de 1938</i> , p. 17.....	290
Figura 210 - <i>Loja das Meias</i> no ano de 1899. Fonte: Colecção da <i>Loja das Meias</i>	291
Figura 211 - Interior da <i>Loja das Meias</i> do Rossio mostrando elevador que foi construído em 1925. Fonte: Colecção da <i>Loja das Meias</i>	292
Figura 212 - Montras da <i>Loja das Meias</i> , no Rossio, em 1933. Fonte: Colecção <i>Loja das Meias</i>	293
Figura 213 - Montra da <i>Loja das Meias</i> a Novembro de 1933, inspirada no filme <i>A Canção de Lisboa</i> . Fonte: Colecção <i>Loja das Meias</i>	294
Figuras 214 e 215 - Senhoras a saírem da <i>Loja das Meias</i> no Rossio, na década de 50. Podemos verificar a elegância do vestuário e da pose destas senhoras. Vestem <i>tailleurs</i> de corte simples e sofisticado. Apresentam chapéus como um dos acessórios essenciais para a época. Fonte: Colecção <i>Loja das Meias</i>	294
Figura 216 - Livro da <i>Loja das Meias</i> – “Livro de Ouro”, foto: Alexandra Gameiro, Fonte: Colecção da <i>Loja das Meias</i>	295
Figura 217 - Autógrafo de Elsa Schiaparelli deixado no livro da <i>Loja das Meias</i> a 15 de Julho de 1940, foto: Alexandra Gameiro, fonte: Colecção da <i>Loja das Meias</i> in: <i>Livro da Loja das Meias</i> – “Livro de Ouro”, Fonte: Colecção <i>Loja das Meias</i>	295
Figura 218 - Fotografia de Christian Dior oferecida e autografada à <i>Loja das Meias</i> quando visitou a casa. in: <i>Livro da Loja das Meias</i> – “Livro de Ouro”. Fonte: Colecção da <i>Loja das Meias</i>	296
Figura 219 - Dedicatória de Laura Alves à <i>Loja das Meias</i> , 25 de Março de 1944, in: <i>Livro da Loja das Meias</i> – “Livro de Ouro”, Fonte: Colecção <i>Loja das Meias</i>	296

Figura 220 - Dedicatória de Estéer Lauder deixada pela própria no livro da Loja das Meias, numa visita à casa. in: <i>Livro da Loja das Meias</i> – “Livro de Ouro”, Fonte: Coleção <i>Loja das Meias</i>	297
Figura 221 - Vista da entrada da <i>Loja das Meias</i> do Rossio, onde se tem um panorama do ambiente envolvente, cerca dos anos 40-50. Fonte: Coleção da <i>Loja das Meias</i>	298
Figuras 222 e 223 - Facturas de despesas da família Couto Nogueira, anos 50. Fonte: Coleção da <i>Loja das Meias</i>	299
Figura 224 - Capa de <i>Panorama</i> Revista de Arte e Turismo, nº 28 - IV série Dezembro de 1968.....	300
Figura 225 - Anúncio da Casa Africana, 1907 Fonte: http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2014/09/grandes-estabelecimentos-comerciais-de.html	300
Figura 226 – Anúncio da Casa Africana, 1908 Fonte: http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2014/09/grandes-estabelecimentos-comerciais-de.html	301
Figura 227 – Anúncio da Casa Africana, 1941 - cuja frase de marca "O Preto da Casa Africana" deu sinónimo de alguém muito carregado de embrulhos. Em <i>Panorama</i> , Revista de Arte e Turismo, 1941. Em baixo, pequeno anúncio ao mesmo estabelecimento, em <i>A Capital</i> de 31 de Dezembro de 1913. Fonte: http://portugalmemoria.blogspot.pt/2016/01/casa-africana-lisboa-e-porto.html	301
Figura 228 – Anúncio à <i>Casa Africana</i> , In: <i>A Capital</i> de 31 de Dezembro de 1913.....	302
Figura 229 - Secção de Confecção para senhora e criança da Casa Africana, 1952, In: <i>Casa Africana 1872-1952</i> , s.p.....	303
Figura 230 - Anúncio aos “Vestidos, Casacos e <i>Tailleus</i> da Casa Africana – grande sortido de tecidos para todos os gostos a impecabilidade do seu trabalho, o gosto da última moda que é seguido pelos peritos no assunto eis as características da Casa Africana, que põe ao seu dispor o requinte do “bem / vestir” a preços muito mais acessíveis que das grandes modistas”, In: <i>Voga</i> , nº 48, Outubro de 1947, p. 14.....	303
Figura 231 - Casa Africana, Lisboa, anúncio de 1947, fonte: http://estacaochronographica.blogspot.pt/2015/04/janela-para-o-passado-casa-africana.html , consultado a 14 de Novembro 2016.....	305
Figura 232 - Fotografia de Ramiro Leão, 19 de Março de 1891, sem autor, fonte: http://restosdecoleccion.blogspot.pt/search?q=Ramiro+%26+Le%C3%A3o , consultado a 30 de Novembro de 2016.....	307
Figura 233 - Casa <i>Ramiro Leão & Cª</i> , edifício construído em 1891, data da fotografia 191?, autor: Joshua Benoliel (1873-1932), 9x12. Fonte: Arquivo Fotográfico de Lisboa.....	308

Figura 234 - Montra dos <i>Armazéns Ramiro Leão & C^a</i> , 1933, por ocasião de um concurso de montras. Fonte: http://restosdecoleccao.blogspot.pt/search?q=Ramiro+%26+Le%C3%A3o , consultado a 30 de Novembro de 2016.....	308
Figura 235 - Chiado, ao fundo da foto observam os <i>Armazéns Ramiro Leão & C^a</i> , Fonte: http://restosdecoleccao.blogspot.pt/search?q=Ramiro+%26+Le%C3%A3o , consultado a 30 de Novembro de 2016.....	309
Figura 236 - Entrada para o elevador em estilo Art Nova. Fonte: http://restosdecoleccao.blogspot.pt/search?q=Ramiro+%26+Le%C3%A3o , consultado a 30 de Novembro de 2016.....	309
Figuras 237 e 238 - Interior e tecto do elevador em estilo Arte Nova. Fonte: http://restosdecoleccao.blogspot.pt/search?q=Ramiro+%26+Le%C3%A3o , consultado a 30 de Novembro de 2016.....	310
Figura 239 - Página da revista <i>Eva</i> que publicitava quatro revistas de moda francesas – <i>Álbum du Figaro</i> , <i>Votre Beauté</i> , <i>L’ Art et la Mode</i> e <i>La Mode Chic</i> . Estas revistas eram distribuídas pela Editorial Organizações Lda., localizada no Largo da Trindade, nº. 9 – 2º, em Lisboa. Neste anúncio publicitário também se pode ver que as quatro revistas ao serem mencionadas, consta uma pequena síntese da sua temática de abordagem. In: <i>Eva</i> , nº. 923, Dezembro de 1948, p. 40.....	315
Figura 240 - Anúncio publicitário às revistas de moda francesa, <i>Votre Beauté e La Mode Chic</i> , onde os preços eram entre 15 escudos e 6 escudos. Referência ao distribuidor das revistas – Editorial, Organizações Lda. In: <i>Eva</i> , nº. 932, Setembro de 1949, p. 6.....	316
Figura 241 - Anúncio à revista de moda francesa <i>La Mode Chic</i> , in: <i>Eva</i> , nº. 931, Agosto de 1949, p. 42.....	316
Figura 242 - Anúncio à revista de moda francesa, <i>La Mode Chic</i> , in: <i>Eva</i> , nº. 935, Dezembro 1949, p. 47.....	317
Figura 243 - Anúncio à revista de moda francesa, <i>L’ Art t La Mode</i> , In: <i>Eva</i> , nº. 935, Dezembro de 1949, p. 40.....	317
Figura 244 - Capa da revista <i>Álbum de La Mode du Figaro</i> , nº. 9, Inverno de 1946-1947, Abril, Outubro e Dezembro.....	318
Figura 245 - “Le Roy Soleil – Schiaparelli”, perfume de Schiaparelli, In: <i>Álbum du Figaro</i> , nº. 9, Inverno de 1946-1947, p. 3.....	319

Figura 246 - “Van Cleef & Arpels Joailliers - ...Il est des <i>Signatures</i> auxquelles on trient”, <i>In: Álbum du Figaro</i> , nº. 9, Inverno de 1946-1947, p. 11.....	320
Figura 247 - “Requête, Les Perfumes Worth, Paris”, <i>In: Álbum du Figaro</i> , nº. 9, Inverno de 1946-1947, p. 55.....	320
Figura 248 - “Vie Intime Des Automates”, de Jean Selz, <i>In: Álbum du Figaro</i> , nº. 9, Inverno 1946-1947, Abril, Outubro e Dezembro, p. 97.....	321
Figura 249 – “La Jolie Barbière et le nègre”, 1860, Coleção de Jacques Damiot. <i>In: Álbum du Figaro</i> , nº. 9, Inverno 1946-1947, Abril, Outubro e Dezembro, p. 97.....	321
Figura 250 – “Primitifs Américains du XIX ^e Siècle” de Lo Duca, <i>In: Álbum du Figaro</i> , nº. 9, Inverno 1946-1947, Abril, Outubro e Dezembro, p. 126.....	322
Figura 251 – Modelos de Lanvin, Hermès, Jeanne Lafaurie. <i>In: Álbum du Figaro</i> , nº. 9, Inverno 1946-1947, Abril, Outubro e Dezembro, p. 110.....	323
Figura 252 – Modelo de Jean Patou. <i>In: Álbum du Figaro</i> , nº. 9, Inverno 1946-1947, Abril, Outubro e Dezembro, p. 145.....	323
Figura 253 - Capa do primeiro número da revista <i>Vogue</i> , 17 de Dezembro de 1892. Fonte: https://threadingthroughtime.wordpress.com/2014/12/17/december-17-1892-the-first-issue-of-vogue-magazine/	325
Figura 254 - Capa da revista <i>Modas & Bordados. Vida Feminina</i> , nº. 1787, 8 de maio de 1946, como Maria Lamas como directora.....	331
Figura 255 - Capa da revista <i>Modas & Bordados. Vida Feminina</i> , nº. 2116, 27 de Agosto de 1952 – Representa, Matilde Seara Ascensão, vencedora do primeiro prémio de Casaco na “Festa das Costureiras”.....	332
Figura 256 - “Os novos detalhes que constituem a moda”, autora: Rachel Gaynian, <i>In: Modas & Bordados</i> , nº. 1837, Abril 1947, p. 7.....	334
Figura 257 - “Chapéus” e “Uma aplicação com três interpretações”, <i>In: Modas & Bordados</i> , nº. 1853, Agosto de 1947, s/p.....	335
Figura 258 - Modelos dos vestidos descritos anteriormente. Vestido de dia, vestido de tarde e vestido de jantar. <i>In: Modas & Bordados</i> , nº. 1853, Agosto de 1947, s/p.....	335
Figura 259 - “Carta de Paris”, <i>In: Modas e Bordadas</i> , nº1900, Julho 1948, s/p.....	336
Figura 260 - Artigo <i>In: Modas & Bordados</i> , nº. 1869, Dezembro de 1947, s/p.....	336

Figura 261 - Croqui do vestido Lucien Lelong descrito pela cronista Rose Kallmeyr. <i>In: Modas & Bordados</i> , nº. 1869, Dezembro de 1947, s/p.....	337
Figura 262 - “Paralelos da Moda” – Apresentação de vários vestidos para várias horas do dia e ocasiões. Vestido de Praia, vestido de noite, vestido de tarde e vestido de passeio. <i>In: Modas & Bordados</i> , nº. 2009, Agosto de 1950, s/p.....	339
Figura 263 - “Paris anuncia”. <i>In: Modas & Bordados</i> , nº. 1998, Maio de 1950, s/p.....	340
Figura 264 - “A Moda em Paris”, <i>In: Modas & Bordados</i> , nº. 1981, Janeiro de 1950, s/p....	340
Figura 265 - “Linha A - Primavera-Verão 1955 de Christian Dior”. <i>In: Modas & Bordados</i> , nº. 2252, Abril de 1955, s/p.....	341
Figura 266 - “Um Chá elegante e uma não menos elegante Passagem de Modelos”. <i>In: Modas & Bordados</i> , nº. 2273, Agosto de 1955, p. 6.....	342
Figura 267 - Capa apresenta Maria de Lurdes Resende apresentando um elegante vestido de noite, em malha de algodão nas cores branco, rosa e prata. Chá elegante de passagem de modelos, que decorreu no pinhal dos Bandeirantes na Praia das Maças. <i>In: Modas & Bordados</i> , nº. 2273, Agosto de 1955.....	342
Figura 268 - Capa do primeiro número da revista <i>Eva</i> , publicada a 25 de Abril de 1925.....	343
Figura 269 - Ilustração da autoria de Janine – Modelos de <i>toilettes</i> dos costureiros: Alice Carne, Renée Pattan, Bruyée, Jacques Griffe e Jacques Heim. <i>In: Eva</i> , nº. 925 Fevereiro de 1949, pp. 36-37.....	344
Figura 270 - Capa da revista <i>Eva</i> , Março de 1955 – com grande reportagem do casamento da Princesa Maria Pia.....	345
Figura 271 - Dois modelos de casacos da colecção de Inverno 1939-1940, “Moda Feminina”, <i>In: Vestir</i> , nº. 2, Outubro/Novembro de 1939, p. 25.....	347
Figura 272 - Modelo de vestuário feminino – <i>tailleur</i> , publicado no primeiro número da revista. <i>In: Vestir</i> , nº 1, Setembro 1939, s/p.....	348
Figura 273 - “Para vós senhoras” - Modelos de <i>tailleurs</i> de Junho de 1940. <i>In: Vestir</i> , nº. 10, Junho de 1940, pp. 146-147.....	348
Figura 274 - Indicações de procedimento para a confecção de um casaco de senhora, onde determina todas as indicações do traçado. Um dos ensinamentos que a revista tinha como objectivo e que foi apresentado logo desde o início. <i>In: Vestir</i> , nº. 1, Setembro de 1939, p. 15.....	349
Figura 275 - Capa da <i>Voga</i> , nº 18, Abril de 1945 – Figura da <i>Mademoiselle</i> Simone de Beauvoir (1908-1986) - jornalista, conferencista e escritora. Capa foi desenhada por Gaubert – até à data não conseguimos apurar quem terá sido este artista.....	350

- Figura 276 - Capa da *Voga*, nº. 23, Setembro de 1945 – Figura de Lucille Ball (1911-1989), no filme “Sem amor” apresentado pela “Metro-Goldwin-Mayer”. A actriz veste uma elegante capa de martas executada pelo inconfundível *atelier* de Alta-costura *Fredlaine*, que apresentará brevemente à nossa melhor sociedade numa execução admirável.....**350**
- Figura 277 - Modelos da casa de alta-costura *Fredlaine*, colecção para o inverno de 1945. “Da esquerda para a direita, vestido juvenil género desportivo em fazenda de lã castanha com riscas formando quadrados. Um interessante modelo para inverno em fazenda grossa enfeitada a *Astrakan* de Pérsia. *Tailleur de sport* em tecido grosso de lã tom claro e blusa azul escura”. In: *Voga*, nº. 23, Setembro de 1945, p. 25.....**352**
- Figura 278 - Três modelos de vestidos da colecção de inverno de 1945, que foram apresentados na inauguração do *atelier*. In: *Voga*, nº 25, Novembro de 1945, p. 15.....**353**
- Figura 279 - Anúncio à “Escola Paixão”, In: *Voga*, nº 19, Maio de 1945, p. 40.....**353**
- Figura 280 - Capa do *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher* nº. 3, Dezembro de 1957.....**356**
- Figura 281 - Vestido *pan-americano* em lã fina bege e preta. Modelo de Lanvin. In: *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº. 6, Fevereiro de 1958, p. 6.....**357**
- Figura 282 - Dois conjuntos de saia e casaco confeccionado em jersey, um em tons de branco e o outro em tons de azul-marinho. Jalequinha curta e uma grande gola realçam o conjunto. In: *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº. 6, Fevereiro de 1958, p. 6.....**358**
- Figura 283 - “*Toilettes* de Casino” - Modelos de *toilettes* para o casino. A figura representa diversos modelos que podem ser usados em dias de Casino. Começando de cima para baixo e da esquerda para a direita: O primeiro: Nicole Perrib, Nadine Maragat, Rita Tubkiane e Nathalie Ozzene, exibem quatro modelos desfilados na passagem de “Elegância Automobilística”; o segundo: Vestido em mousseline em seda azul com laço brilhante da mesma cor; o terceiro: Modelo da casa Dior, apresentada em Londres, Bruxelas em águas-marinhas e brocado dourado. Este modelo mostra a evolução da moda no que diz respeito aos vestidos de noite; o quarto: Vestido da casa Chanel em renda preta e fitas de *faille* cor-de-rosa; o quinto: Conjunto de noite da casa Chanel, composto por vestido e casaco em lã branca e dourada. O casaco é forrado a seda cor-de-rosa; o sexto: Jane Laveriak exhibe um vestido totalmente coberto com uma franja de cristal, cintilante. In: *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº. 16, Julho de 1958, p. 13.....**359**
- Figura 284 - “Le Comité Français d’Elégance”. In: *Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº. 26, Dezembro de 1958, s/p.....**360**
- Figura 285 - Capa do primeiro número da *Ilustração Portuguesa*, 9 de Novembro de 1903. Editor: José Joubert Chaves. A imagem representa, a visita da Rainha D. Amélia (1865-1951) ao sanatório de Carcavelos a 22 de Outubro do mesmo ano.....**361**

Figura 286 - “Crónica Mundana”, onde vemos imagens de alguns modelos de indumentária, <i>In: Ilustração Portuguesa</i> , nº. 1, 9 de Novembro de 1903, p. 16.....	362
Figura 287 - “Aos nossos assinantes e leitores” – nota a informar da suspensão da revista, <i>In: Ilustração Portuguesa</i> , nº. 947, 12 de Abril de 1924, p. 3.....	362
Figura 288 - Apresentação de modelo de “pijama moderno, em <i>geogette</i> estampado em vários tons guarnecido a musselina preta”, <i>In: Ilustração Portuguesa</i> , nº. 962, 6 de Setembro de 1931, p. 8.....	363
Figura 289 - Diversas <i>toilettes</i> para a estação da Primavera de 1933, que se fazem acompanhar com pequeno texto descritivo de cada modelo representado no artigo. <i>In: Ilustração Portuguesa</i> , nº. 965, 6 de Março de 1933, p. 7.....	363
Figura 290 - “Página da Moda – Casaquinhos para Criança”, <i>In: Ilustração Portuguesa</i> , nº. 988, 6 de Março de 1945, p. 4.....	364
Figura 291 - “Página da Moda – Figurinos para praias”, <i>In: Ilustração Portuguesa</i> , nº. 989, 6 de Setembro de 1945, p. 5.....	364
Figura 292 - “Página da Moda – Quatro elegantes <i>toilettes</i> ”, <i>In: Ilustração Portuguesa</i> , nº. 990, 6 de Março de 1946, p. 5. Na zona superior da imagem acima referida, do lado esquerdo, um modelo de casaco até aos pés e do lado direito um <i>tailleur</i> , e um casaco. Na zona inferior dois modelos de <i>tailleur</i>	365
Figura 293 - “Página da Moda – Tailleurs”, <i>in: Ilustração Portuguesa</i> , nº. 992, 24 de Março de 1947, p. 6. Este artigo apenas trata de modelos de <i>tailleurs</i> , como até o próprio título, assim o denomina. Apresenta assim quatro modelos distintos. Da esquerda para a direita: “Modelo de <i>Brenner Sports</i> , de Londres; Tailleur executado em tweed de diagonal amarelo-torrado e preto. O casaco é sobreposto e guarnecido com amplas algibeiras. O chapéu, a <i>écharpe</i> , o cinto e as luvas, são verdes. Modelo da casa <i>Koupy</i> , de Londres; Tailleur de <i>duvetyne</i> vermelho, de corte airoso com saia direita e casaco de amazona. Feltro guarnecido com um vaporoso e farto véu. Modelo da casa <i>Spectator Sports</i> , de Londres”.....	366
Figura 294 - Capra do primeiro número da revista <i>Ilustração</i> , 1 de Janeiro de 1926.....	367
Figura 295 - “Feminina”, <i>in: Ilustração</i> , nº. 1, 1 de Janeiro de 1926, p. 16.....	367
Figura 296 - Representa o modelo de casaco, chapéu, luvas e sapatos descrito anteriormente. Não sabemos qual o costureiro deste modelo, nem a sua origem. “Páginas Femininas”, <i>In: Ilustração</i> , nº. 336, 16 de Dezembro 1939, p. 29.....	369
Figura 297 - Imagem que mostra as pernas de senhora envolvidas em mica de modo a mantelas protegidas do frio sem deixar de as mostrar. <i>In: Ilustração</i> , nº. 313, 1 Janeiro de 1939, p. 20.....	370

Figura 298 - “Páginas Femininas”, In: <i>Ilustração</i> , nº. 212, 16 de Outubro de 1934, pp. 30-31.....	370
Figura 299 - Capa da <i>Flama</i> , nº26, Maio de 1946. Foi neste número que começou a ser publicada uma crónica sobre vestuário e moda, intitulada “Página Feminina”.....	371
Figura 300 - “Página Feminina”, crónica dedicada à mulher e sempre ilustrada com modelos de vestidos. Por vezes, com descrições desses mesmos modelos e sugestões de moda e vestuário que estava em voga na época.....	372
Figura 301 - “Da Mulher”, In: <i>Flama</i> , nº 28, Julho de 1946, p. 28. – A primeira vez que aparece esta crónica.....	373
Figura 302 – Diversos modelos de chapéus para o Verão de 1960. In: <i>Flama</i> , nº. 643, Julho de 1960, s/p.....	373
Figura 303 - Capa da revista <i>Mundo Gráfico</i> , espanhola, 2 de Novembro de 1911. Fonte: http://www.periodicosregalo.com/revista-mundo-grafico-1911-1938/	374
Figura 304 - Capa da revista <i>Mundo Gráfico</i> , espanhola, 3 de Junho de 1935. Fonte: http://www.periodicosregalo.com/revista-mundo-grafico-1911-1938/	374
Figuras 305 e 306 - “Vestidos de Papel”, In: <i>Mundo Gráfico</i> , nº. 52, 30 de Novembro de 1942, p. 13.....	375
Figura 307 - “Vestidos de Papel”, In: <i>Mundo Gráfico</i> , nº. 52, 30 de Novembro de 1942, p. 13.....	376
Figura 308 - Nesta imagem podemos ver modelo de <i>toilette</i> que estava em voga na época. Verificámos como referido anteriormente, que as fotografias sejam de modelos parisienses. In: <i>Mundo Gráfico</i> , nº 103, 15 de Janeiro de 1945, p. 19.....	377
Figura 309 - Anúncio ao “Pó d’ Arroz Nally”, In: <i>Mundo Gráfico</i> , nº. 103, 15 de Janeiro de 1945, p. 20.....	378
Figura 310 - Aurora Jardim, Página Feminina, In: <i>Mundo Gráfico</i> , nº 133, 30 de Abril de 1946, p. 19.....	379
Figura 311 - Capa do <i>Mundo Gráfico</i> , nº 112, 15 de Junho 1945. Esta capa representa a despedida da Primavera de 45.....	379
Figura 312 - Página Feminina, In: <i>Mundo Gráfico</i> , nº. 112, 15 de Junho de 1945, p. 22.....	380
Figura 313 - “Página Feminina”, In: <i>Mundo Gráfico</i> , nº 130, 15 de Março de 1946, p. 22...	380

Figura 314 - Imagem da praia do Estoril, <i>In: Mundo Gráfico</i> , nº 135, Fevereiro 1948, p. 4.	381
Figura 315 - Modelo de convite para assistir à passagem de modelos, Coleção da Casa Judith.....	385
Figuras 316 e 317 - “Passagem de modelos em Paris”, <i>In: Modas & Bordados</i> , nº. 1913, 6 de Outubro de 1948, pp. 6-7.....	388
Figura 318 - Desfile de moda no interior do Grand Palais, da coleção de Chanel intitulada <i>Garden</i> . Fotografia de: Patrick Kovarik. Fonte: https://landscapelover.wordpress.com/2010/10/08/channels-garden/	389
Figura 319 - Desfile na Acrópole de Atenas, Dezembro de 1958. Fonte: http://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-not%C3%ADcias/francoise-arnoul-at-athens-acropolis-in-1958-fotografia-de-not%C3%ADcias/104421569#francoise-arnoul-at-athens-acropolis-in-1958-picture-id104421569	389
Figura 320 - Desfile da Casa Dior, em 1951 no monumento Erecteion Fonte: http://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-not%C3%ADcias/the-new-collection-by-christian-dior-show-fotografia-de-not%C3%ADcias/629610302#the-new-collection-by-christian-dior-show-organized-in-athenes-by-the-picture-id629610302	390
Figura 321 - Desfile de Christian Dior em 1951 no monumento Partenon. Fonte: http://neoskopos.com/news/en/My-Big-Fat-Greek-Weekthe-vow-of-the-nation-acropolis-gucci	390
Figura 322 - Desfile de moda da coleção de 1951/1952 da costureira Simonetta (1922-2011) na Sala Bianca do Palácio Pitti em Florença. Fonte: http://www.orazero.com/londra-esplora-la-moda-italiana-suoi-settantanni-al-va/	391
Figura 323 - Desfile de moda na Sala Bianca do Palácio Pitti em Florença, 1955. Fonte: https://pt.pinterest.com/pin/175358979217048591/	391
Figura 324 - Valentino e as suas modelos, em 1967, na Fonte de Trevi, em Roma. Fonte: https://www.theguardian.com/fashion/2014/mar/26/rebirth-italian-fashion-1950s-versace-gucci	392
Figura 325 - Desfile de moda – A primeira <i>Semana da Moda</i> , que decorreu no Palácio de Versailles, em 1973. Fonte: https://thefashionplatemag.com/2016/03/21/the-film-adaptation-of-1973s-infamous-fashion-show-the-battle-of-versailles-announced/	393

- Figura 326 - Desfile de moda do costureiro Oscar de la Renta, na Primeira *Semana da Moda*, que decorreu no Palácio de Versailles em 1973. Fonte: <https://agnautacouture.com/2016/06/19/the-battle-of-versailles-%E2%80%A8the-most-glamorous-night-in-fashion-%E2%80%A8history-book-documentary/>.....**393**
- Figura 327 - Público que assistiu ao desfile de moda que decorreu na Primeira *Semana da Moda*, no Palácio de Versailles, em 1973. Fonte: <https://agnautacouture.com/2016/06/19/the-battle-of-versailles-%E2%80%A8the-most-glamorous-night-in-fashion-%E2%80%A8history-book-documentary/>.....**394**
- Figura 328 - Marie-Hélène de Rothschild com um modelo da criação de Yves Saint Laurent, e Princesa Grace Kelly, no desfile de moda da *Semana da Moda*, que decorreu no Palácio de Versailles, em 1973. Fonte: <https://agnautacouture.com/2016/06/19/the-battle-of-versailles-%E2%80%A8the-most-glamorous-night-in-fashion-%E2%80%A8history-book-documentary/>.....**394**
- Figura 329 - Barão Guy de Rothschild, curador do Palácio de Versailles, Gerald van der Kemp e Grace Kelly, no desfile de moda da Primeira *Semana da Moda*, em 1973. Fonte: <https://agnautacouture.com/2016/06/19/the-battle-of-versailles-%E2%80%A8the-most-glamorous-night-in-fashion-%E2%80%A8history-book-documentary/>.....**395**
- Figura 330 - Eleanor Lambert, organizadora da Primeira *Semana da Moda*, que teve lugar no Palácio de Versailles, em 1973. Fonte: <https://agnautacouture.com/2016/06/19/the-battle-of-versailles-%E2%80%A8the-most-glamorous-night-in-fashion-%E2%80%A8history-book-documentary/>.....**395**
- Figura 331 - Anúncio publicitário à passagem de modelos da Casa Africana que ia apresentar a colecção de Inverno de 1960, *In: Voga*, nº 1066, Novembro de 1960, p. 8.....**397**
- Figura 332 - Representa modelos dos Grandes Armazéns do Chiado, *In: Século Ilustrado*, nº 390, 23 de Junho de 1945, p. 18.....**398**
- Figura 333 - “Um cocktail na Alta-costura”, desfile de moda promovido nas instalações da casa Bobone. Onde contou na assistência com muitas senhoras da ilustre sociedade portuguesa. *In: Eva*, Junho 1950, pp. 24-25.....**399**
- Figura 334 - “Costureiros Portugueses - Da esquerda para a direita: Conjunto de vestido muito simples, de linha direita, com o decote orlado de veludo negro. A túnica abotoa à esquerda segundo o corte que vem do decote, ligeiramente arredondado. *Tweed* branco e preto. Gola de veludo; Conjunto de saia e casaco de *tweed* branco e preto, tipo mármore. Bolsos verticais. Uma gola negra de fazenda angorá com casas abertas à mesma distância dos botões do casaco dão novo aspecto, um aspecto de mais agasalho a este conjunto; Vestido de meia *toilette* de pano cetim cor de avelã. A roda da saia em cima, na anca, é drapeada e presa num corte que modela o corpo e a partir do seio. O corpo abotoa à frente com quatro botões de madrepérola

queimada. Manga a três quartos”, *In: Modas & Bordados*, nº. 2288, 14 de Dezembro 1955, pp.16-17.....**400**

Figura 335 - “Costureiros Portugueses – Da esquerda para a direita: Vestido para *cocktail* de imitação *lamé*. Saia circular abotoada com botões forrados de veludo negro igual ao laço que remata uma fita à volta da anca torcida com outra de *lamé*. Decote redondo com um corte à frente a abri-lo mais; Casaco de *tweed* preto e branco. A gola forma uma espécie de estola que dá a volta ao pescoço e ata à frente ou cruza. Esta *écharpe* é rematada com uma franja de lã preta. As mangas têm também um enfeite de fazenda de lã negra pela parte de baixo; Vestido para jantar, em seda negra. Saia trabalhada em panos e jeitos nascendo de um corte difícil e bonito na cintura e ancas”, *In: Modas & Bordados*, nº 2288, 14 de Dezembro de 1955, pp. 16-17.....**401**

Figura 336 - “Escola de Manequins”, *In: Século Ilustrado*, nº 536, 10 de Abril de 1948, pp. 18-19.....**403**

Figura 337 - “Escola de Manequins – Os melhores modelos femininos de 1948... não faziam desporto”, *In: Século Ilustrado*, nº 544, 5 de Junho de 1948, pp. 2-3.....**403**

Figura 338 - Desfile de moda da casa Candidinha no Porto, realizada no Hotel Infante de Sagres, em 1958. *In: Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº. 11, 1 de maio de 1958, p. 14.....**405**

Figura 339 - Desfile de Martinho Ld^a. *In: Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº 25, 15 de Novembro de 1958, s/p.....**405**

Figura 340 - Desfile dos modelos do costureiro Sérgio, para a colecção da Primavera de 1959, realizado no Hotel Infante Sagres, *In: Jornal Feminino da Mulher para a Mulher*, nº 34, Abril de 1959, p. 2.....**406**

Figura 341 – *Uma Linda Parada de Elegancias – O Primeiro “Chá da Alta-costura” no «Maxim’s»* - Notícia do Chá da Alta-Costura, que decorreu no Palácio Foz em 1937, *In: Jornal Diário de Notícias*, 7 de Novembro de 1937.....**408**

Figura 342 – *O Chá de Alta-Costura no «Maxim’s»* - Notícia do Chá da Alta-Costura, que decorreu no Palácio Foz em 1937, *In: Jornal Diário de Notícias*, 6 de Novembro de 1937..**408**

Figura 343 - “Nénuphar” *toilette* da Casa Bobone, colecção de Inverno 1937-1938, *In: Eva*, nº. 652, 13 de Novembro de 1937, s/p.....**410**

Figura 344 - “Madame Simpson” – Vestido e casaco, conjunto da Madame Valle, colecção de Inverno 1937-1938, *In: Eva*, nº. 652, 13 de Novembro de 1937, s/p.....**410**

- Figura 345 - Aspecto geral do desfile de Alta-costura das Casas Bobone e Madame Calle, que ocorreu no Palácio Foz, apresentando a colecção de Inverno de 1937.1938. *In: Eva*, nº 652, 13 de Novembro de 1937, s/p.....**411**
- Figura 346 - Aspecto geral do elegante e destinto público que assistiu ao Baile de Alta-costura, *In: Eva*, nº. 624, 1 de Maio de 1937, s/p.....**412**
- Figura 347 - “Vestal”, um elegante modelo da costureira Beatriz Chagas, *In: Eva*, nº. 624, 1 de Maio de 1937, s/p.....**413**
- Figura 348 - “Prélude”, um elegante modelo do costureiro Duarte, *In: Eva*, nº. 624, 1 de Maio de 1937, s/p.....**413**
- Figura 349 - “Trésor”, um elegante modelo da Casa Bobone, *In: Eva*, nº. 624, 1 de Maio de 1937, s/p.....**414**
- Figura 350 - Destinta *toilette* da Madame Valle, *In: Eva*, nº. 624, 1 de Maio de 1937, s/p...**414**
- Figuras 351 e 352 - Representa o panfleto correspondente ao evento – Baile oficial de Alta-costura – que decorreu no Palácio Foz. Pode verificar-se o nome de todos os modelos que os costureiros nacionais apresentaram, assim como, alguns que usaram inspiração de costureiros parisienses, como foi o caso da Casa Bobone e Madame Valle. Pertence ao Arquivo da Madame Valle.....**415**
- Figuras 353 e 354 - Aspecto geral da festa “Chá da Alta-costura”, que decorreu no Palácio Foz, em Maio de 1937. *In: Eva*, nº. 625, 8 de Maio de 1937, s/p.....**416**
- Figura 355 - Três modelos das respectivas costureiras que apresentaram no “Chá da Alta-costura”, realizado no Palácio Foz em Maio de 1937. Da esquerda para a direita: “Amoureux” da Casa Bobone; “Mélodie” de Madame Valle e “Après la pluie de Beatriz Chagas. *In: Eva*, nº. 625, 8 de Maio de 1937, s/p.....**417**
- Figura 356 - “Panthere”, modelo da Casa Bobone, colecção de Inverno de 1937. *In: Eva*, nº. 654, 27 de Novembro de 1937, s/p.....**418**
- Figura 357 - “Le Triomphe”, modelo da Casa Bobone, colecção de Inverno de 1937. *In: Eva*, nº. 654, 27 de Novembro de 1937, s/p.....**418**
- Figura 358 - “Étoile”, modelo da Madame Valle, colecção de Inverno de 1937. *In: Eva*, nº. 654, 27 de Novembro de 1937, s/p.....**419**
- Figura 359 - “Romeu e Julieta”, modelo da Madame Valle, colecção de Inverno de 1937. *In: Eva*, nº. 654, 27 de Novembro de 1937, s/p.....**419**
- Figura 360 – *Foi um êxito a Festa das Costureiras* – Primeira Festa das Costureiras aconteceu no dia 4 de Junho de 1938 no Teatro Capitólio, contou com várias pessoas da alta

sociedade portuguesa, Vista geral do acontecimento, in: *Século Ilustrado*, 11 de Junho de 1938, p. 9.....421

Figura 361 – ***Foi um êxito a Festa das Costureiras***, Primeira Festa das Costureiras aconteceu no dia 4 de Junho de 1938 no Teatro Capitólio, contou com várias pessoas da alta sociedade portuguesa, In: *Século Ilustrado*, 11 de Junho de 1938, pp. 8 e 9.....422

Figura 362 – Júri que esteve presente na primeira “Festa das Costureiras”. Contou como presidente do júri o Sr. Governador Civil de Lisboa e o restante júri foi composto por: D. Maria Arantes, a actriz, D. Palmira Bastos (1875-1967), a escritora, D. Fernanda de Castro (1900-1994), a artista, D. Helena Roque Gameiro (1895-1986), Madame Josette Martin, a directora da revista *Modas & Bordados*, D. Maria Lamas (1893-1983) e o Arquitecto Guilherme de Andrade (1887-1971), Silva Tavares, o pintor, ilustrador, ceramista e caricaturista, Jorge Barradas (1894-1971) e Horácio Costa. In: *Século Ilustrado*, 11 de Junho de 1938, pormenor da p. 8.....422

Figura 363 – **“Foi um êxito a Noite Azul que inclui a linda Festa das Costureiras”** – No topo algumas das costureiras que concorreram com os seus modelos, o júri e as costureiras. In: *Século Ilustrado*, 27 de Junho de 1942, pormenor da p. 5.....423

Figura 364 – **“Foi um êxito a Noite Azul que inclui a linda Festa das Costureiras”** – desfile das costureiras que participaram no evento. In: *Século Ilustrado*, 27 de Junho de 1942, pormenor da p. 5.....424

Figura 365 – “Foi um grande acontecimento artístico e mundano a Festa das Costureiras”, notícia relativo ao grande acontecimento que teve lugar no Coliseu dos Recreios. In: *Século Ilustrado*, nº 439, 1 de Junho de 1946, pp. 2-3.....425

Figura 366 - Anúncio a comunicar que se ia realizar a ***Festa das Costureiras de 1950***, In: *Modas & Bordados*, p. 5.....427

Figura 367 - Anúncio à Festa das Costureiras de 1950, In: *Modas & Bordados*, nº 1995, Maio de 1950, p. 5.....427

Figura 368 – Capa do *Século Ilustrado* anunciar a “Festa das Costureiras”, com o título: ***O Grande Prémio da “Festa das Costureiras”***, foto de Magê, In: *Século Ilustrado*, nº 707, 23 de Julho de 1951.....428

Figura 369 – ***Foi um êxito a “Festa das Costureiras”*** – várias imagens que mostram como foi um grande acontecimento sempre com muito público a assistir, in: *Século Ilustrado*, nº 707, 1 de Julho de 1951, pp.2-3.....429

Figura 370 – **24ª “Festa das Costureiras”**, teve lugar no Coliseu dos Recreios no dia 5 Junho de 1965 – Imagem representa as costureiras a desfilar com os seus modelos, in *Século Ilustrado*, 12 de Junho de 1965, pormenor da p. 48.....429

Figura 371 – As vencedoras da 24ª “ <i>Festa das Costureiras</i> ” – Vestido de Praia; Vestido de passeio; Vestido noite; Vestido de <i>cocktail</i> , pormenor da p. 48.....	430
Figura 372 - Júri observando a <i>toilette</i> em pormenor. In: <i>Jornal da Mulher para a Mulher</i> , nº. 21, Outubro de 1958, p. 21.....	431
Figura 373 - A directora da revista a examinar atentamente dos modelos. In: <i>Jornal da Mulher para a Mulher</i> , nº. 21, Outubro de 1958, p. 21.....	431
Figura 374 - “Passagem de modelos dos Grandes Armazéns do Chiado”, onde desfilaram vestidos e chapéus desenhados por Agostinho Borges e confeccionados pela première Madame Dolores Pedroso. Podemos observar na imagem do canto superior direito do artigo, uma considerável plateia na assistência deste desfile. In: <i>Modas & Bordados</i> , nº 1713, 6 de Dezembro de 1944, p. 4.....	433
Figura 375 - <i>Uma Tarde Elegante nos Grandes Armazéns do Chiado - Desfile de Moda nos Armazéns do Chiado, Dezembro de 1945</i> In: <i>Modas & Bordados</i> , nº. 1766, 12 de Dezembro de 1945, s/p.....	434
Figura 376 – “Um acontecimento mundano - Passagem de Modelos nos Armazéns do Chiado” a 24 de Novembro de 1945, In: <i>Século Ilustrado</i> , nº 412, 24 de Novembro de 1945, p. 19.....	435
Figura 377 - “Uma tarde Elegante nos Armazéns do Chiado”, In: <i>Século Ilustrado</i> , nº. 360, 25 de Novembro de 1944, p. 21.....	436
Figura 378 - “Uma tarde elegante no novo salão de Modas dos Grandes Armazéns do Chiado”, In: <i>Século Ilustrado</i> , nº. 360, 25 de Novembro de 1944, pp. 16-17.....	436
Figura 379 - “ <i>Nos Grandes Armazéns do Chiado uma Parada de Bom Gosto</i> ” Aspecto da sala no Hotel Aviz, onde se realizou o evento. Apresentação de um modelo <i>tailleur</i> com riscas combinadas no peito, in: <i>Século Ilustrado</i> , nº 487, 3 de Maio de 1947, pormenor da p. 4...	437
Figura 380 - “ <i>Nos Grandes Armazéns do Chiado uma Parada de Bom Gosto</i> ”, que aconteceu nos jardins do Hotel Aviz. Exemplos de alguns dos modelos que desfilaram nos jardins do hotel. À esquerda: Vestido de seda crua com bordado inglês na parte superior da saia e na parte inferior da blusa. Cinto de palha. À direita: Vestido branco enfeitado com barras de bordado inglês na frente da blusa, no avental e no cabeção. In: <i>Século Ilustrado</i> , nº 487, 3 de Maio de 1947, pormenor da p. 4.....	438
Figura 381 - “ <i>Nos Grandes Armazéns do Chiado uma Parada de Bom Gosto</i> ”, que aconteceu nos jardins do Hotel Aviz. Exemplos de alguns dos modelos que desfilaram nos jardins do hotel. À esquerda: Conjunto de duas peças em seda lisa e estampada, chapéu de renda preta. À direita: <i>Tailleur</i> elegantíssimo preto. As abas vêm até à anca deixando a frente do casaco curta, na cintura onde passa uma faixa de seda de riscas, igual à do chapéu. In: <i>Século Ilustrado</i> , nº 487, 3 de Maio de 1947, pormenor da p. 4.....	438

Figura 382 - Notícia da inauguração do Hotel Ritz, <i>In: Jornal O Século</i> , Novembro de 1959.....	439
Figura 383 - “O Maior Baile do Ano”, - aspecto do hall onde vemos deslumbrantes <i>toilettes</i> nesta festa glamorosa. <i>In: Eva</i> , nº. 1056, Janeiro de 1960, p. 27.....	441
Figura 384 -. “O Maior Baile do Ano”, - aspecto de algumas das <i>toilettes</i> das senhoras nesta festa tão glamorosa - Salão. <i>In: Eva</i> , nº. 1056, Janeiro de 1960, p. 27.....	442
Figura 385 - Vista aérea do Hotel Palácio e da zona envolvente. Fonte: Arquivo do Hotel Palácio.....	444
Figura 386 - O Balneário e a Praia do Tamariz, onde muitas das figuras ilustres hospedadas no hotel frequentaram esta praia. Fonte: Arquivo do Palácio Hotel.....	445
Figuras 387 e 388 - Cartões pulitárias dos Hotéis Estoril Palácio e Hotel do Parque.....	446
Figura 389 - Salão junto à entrada do Hotel. Fonte: Arquivo do Palácio Hotel.....	446
Figuras 390, 391 e 392 - Desdobráveis de publicidade à Costa do Sol, 1930, Colecção José Santos Fernandes. Fonte: Arquivo Histórico Digital de Cascais.....	448
Figura 393 - Passagem de modelos do costureiro francês Jacques Griffe (1909-1996), 6 de Dezembro de 1951, fotógrafo: César Cardoso. Fonte: Arquivo do Palácio Hotel.....	449
Figura 394 - Desfile de moda que decorreu no Palácio Hotel no Estoril, não temos a certeza da data, nem de que costureiro pertenciam as <i>toilettes</i> desfiladas. A foto conta ainda com uma inscrição, mas esta não se encontra nítida o suficiente para conseguirmos transcrevê-la. Esta foto pertence à colecção do Palácio Hotel do Estoril, que também não nos souberam informar sofre a datação e o evento. Pelo modelo de <i>toilette</i> a ser desfilado e pela indumentária da assistência podemos deduzir sem grande certeza, que estamos presentes de desfile que tenha acontecido na década de 50. Fonte: Arquivo do Palácio Hotel do Estoril.....	449
Figura 395 - Mais uma vez não temos certeza de que modelos de vestidos estavam a ser desfilados, qual o seu costureiros. Contudo pela inscrição que está na foto não muito nítida, julgamos ser: “Chá Madame Azancot com Madame Maravilhas (?)”. Deixamos assim a questão, será que este desfile foi da Anna Maravilhas, a nossa costureira Lisboaeta? Deixamos esta questão em aberto de modo num futuro próximo se consiga determinar com mais exactidão que costureiro terá desfilado neste evento. Quanto à data do evento estava inscrita nas costas da fotografia, 1953. Fonte: Arquivo do Palácio Hotel do Estoril.....	450
Figura 396 - Trata-se do mesmo evento da figura anterior. “Chá Madame Azancot com Madame Maravilhas (?)”, 1953. O modelo exibido demonstra ser uma <i>toilette</i> de noite, devido ao seu corte e por se tratar de um vestido com os ombros destapados. Fonte: Arquivo do Palácio Hotel do Estoril.....	450

Figura 397 - Trata-se do mesmo evento da figura anterior. Chá Madame Azancot com Madame Maravilhas (?), 24 Maio 1953. Novamente é exibido uma *toilette* de noite ou de cerimónia devido ao seu corte e pela elegância do corpo do vestido. Fonte: Arquivo do Palácio Hotel do Estoril.....451

Figura 398 - Passagem de modelos – *American Woman's Club*, fotógrafo: César Guilherme Cardoso, Fonte: Arquivo do Hotel Palácio do Estoril.....451

Figura 399 - Passagem de modelos num dos salões do Palácio Hotel do Estoril, onde é exibido um modelo que pelas suas características no que se refere à Alta-costura seria um modelo da década de 50. Esta afirmação também se prende ao facto da indumentária exibida pela assistência. Fonte: Arquivo do Palácio Hotel no Estoril.....452

Figura 400 - Passagem de modelos num dos salões do Palácio Hotel do Estoril, onde é exibido um modelo que pelas suas características no que se refere à Alta-costura seria um modelo da década de 50. Trata-se de uma *toilette* de cerimónia pelo facto de ter os ombros descobertos, ter aplicações no corpo do vestido e pela cor do vestido, escolhida pelo costureiro ser um tom escuro, que por norma exibia ainda mais a elegância feminina. Esta afirmação também se prende ao facto da indumentária exibida pela assistência. Fonte: Arquivo do Palácio Hotel no Estoril.....452

Figura 401 - Representa três senhoras a passearem pelos jardins junto ao Casino do Estoril e que ficam ao lado do Hotel Palácio no Estoril. Apresentam três modelos distintos de *toilettes* representantes do final dos anos 40 e início dos anos 50. Da esquerda para a direita: Conjunto de blusa e saia. Blusa que na frente aperta de forma diagonal e que é cintada com cinto. Saia plissada que passa o joelho. A modelo exhibe ainda luvas e uma pequena carteira no braço esquerdo; a segunda modelo, mostra um conjunto de camisola e saia e um casaco a $\frac{3}{4}$. Camisola à riscas claras e escuras, cintada na cintura com um cinto. Saia travada que passar ligeiramente os joelho. Casaco a $\frac{3}{4}$ em tons claros com dois bolsos. Na cabeça um lenço e debaixo do braço uma carteira. A terceira modelo exhibe um conjunto também de duas peças, casaco e saia. Casaco com corte em *evasée* com lapelas e cintado na cintura com um cinto. Saia com ligeira roda até abaixo do joelho. A modelo apresenta ainda luvas e uma carteira no braço esquerdo. Fonte: Arquivo do Palácio Hotel no Estoril.....453

Figura 402 - Modelo “Rendez-vos” do costureiro Nelson – vestido de linho bordado à mão. In: *Século Ilustrado*, nº. 1108, 28 de Março de 1959, p. 23.....454

Figura 403 - Aspecto da elegantíssima assistência onde estiveram presentes os melhores nomes da nossa sociedade - Manequim Inês a desfilar o casaco “Capri”. In: *Modas & Bordados*, nº. 1108, 28 de Março de 1959, p. 23.....455

Figura 404 - Nelson acompanhado de Marianne, a sua modelo preferida. In: *Século Ilustrado*, nº. 1108, 28 de Março de 1959, p. 24.....455

Figura 405 - Nelson a dar os últimos retoques ao manequim que iria passar o vestido de noiva em cetim natural com a frente bordada a prateado e pedras. In: <i>Século Ilustrado</i> , nº. 1108, 28 de Março de 1959, p. 24.....	456
Figura 406 - Anúncio da inauguração do Casino Estoril a 30 de Agosto de 1931. Fonte: http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2015/07/casino-estoril.html	457
Figuras 407 e 408 - Projecto definitivo do arquitecto Raoul Jourde, em 1931. Fonte: http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2015/07/casino-estoril.html	457
Figura 409 - Vista do Casino Estoril em 1931. Fonte: http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2015/07/casino-estoril.html	458
Figura 410 - Casino Estoril em 1950, Fonte: Arquivo Histórico Digital de Cascais.....	458
Figuras 411 e 412 - Cartazes de divulgação das actividades e espectáculos que o Casino Estoril promovia. Fonte: http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2015/07/casino-estoril.html	459
Figuras 413 e 414 - Um dos Salões onde se realizaram passagens de modelos, anos 30. Fonte: http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2015/07/casino-estoril.html	460
Figura 415 - Colecção de vistas do Estoril: Praia do Tamariz, Casino, Termas, Hotel do Parque, Hotel Palácio e Arcadas do Estoril, 1950, Fonte: Arquivo Histórico Digital de Cascais.....	461
Figura 416 - Cartão de reserva de mesa no Casino do Estoril, em nome de José de Almeida Eusébio, 1930. Fonte: Arquivo Histórico Digital de Cascais.....	461
Figura 417 - Casino do Estoril em 1968. Fonte: Arquivo do Casino do Estoril.....	462
Figura 418 - Passagem de modelos em 1969. Fonte: Arquivo do Casino do Estoril.....	462
Figura 419 - “Nina Ricci”, <i>toilette</i> de Madame Valle, colecção de Inverno 1938-1939, In: <i>Eva</i> , nº. 702, 5 de Novembro de 1938, s/p.....	463
Figura 420 - “Phaléne”, <i>toilette</i> de Beatriz Chagas, colecção de Inverno 1938-1939, In: <i>Eva</i> , nº. 702, 5 de Novembro de 1938, s/p.....	463
Figura 421 - “Miss 1930”, <i>toilette</i> da Casa Borges, colecção de Inverno 1938-1939, In: <i>Eva</i> , nº. 702, 5 de Novembro de 1938, s/p.....	464
Figura 422 - “Iran”, <i>toilette</i> da Casa Duarte, colecção de Inverno 1938-1939, In: <i>Eva</i> , nº. 702, 5 de Novembro de 1938, s/p.....	464
Figura 423 - Representa o Primeiro Festival Internacional de Elegância. Alta-costura francesa, que ocorreu no Estoril em Maio de 1965. Contou com manequins profissionais a desfilarem os diversos modelos de Ferrand, Jean-Louis Scherrer e Bikki (Milão). Estas manequins eram	

as “Misses” de França, Brigitte Padel, Inglaterra, Diana Westbury, Alemanha, Marion Zota, Suécia Agneta Malmgren e Finlândia, Sirja Wallenius. O espectáculo teve direito a fados de Carlos do Carmo. *In: Eva*, Maio de 1965, p. 28.....**465**

Figura 424 - Capa da revista *Eva* exibindo a Rainha de Inglaterra, Isabel II com o vestido que usou na recepção no Palácio da Ajuda, onde também podemos observar a tiara *Vladimir*, que era da sua avó, Rainha Maria de Teck (1867-1953). *In: Eva*, Março de 1957.....**466**

Figura 425 - Rainha Maria de Teck (1867-1953) exibindo a tiara de Vladimir. Fonte: <https://www.tumblr.com/search/grand%20duchess%20vladimir%20tiara>.....**467**

Figura 426 - “Modelos de costureiros parisienses para a recepção em Lisboa – Jean Patou, Jeanne Lanvin e Madeleine Vramant”, *In: Eva*, nº. 1021, Fevereiro 1957, s/p.....**468**

Figura 427 - “Modelos de costureiros parisienses para a recepção em Lisboa – Jeanne Lanvin, Christian Dior e Carven” *In: Eva*, nº. 1021, Fevereiro 1957, s/p.....**468**

Figura 428 - Vista geral dos camarotes do Teatro S. Carlos, pela ocasião da visita da Rainha Isabel II, de Inglaterra, a Portugal em 1957. *In: Eva*, Março de 1957, p. 38.....**469**

Figura 429 - Imagem exhibe o Sr. Ministro da Presidência, sua esposa senhora D. Maria Teresa Barros Caetano, e a senhora D. Maria da Graça Paço d’Arcos com o seu vestido branco e ouro. *In: Eva*, Março de 1957, p. 39.....**470**

Figura 430 - A Baronesa de Gonfalonieri, Embaixatriz de Itália ao lado do seu marido o Embaixador, era das senhoras mais elegantes que estavam presentes no Teatro S. Carlos naquela noite. *In: Eva*, Março de 1957, p. 39.....**470**

Figura 431 - Aspecto geral da assistência à soirée de gala realizada no Teatro de S. Carlos. Vimos entre outros, o Prof. Salazar de Sousa e esposa, a senhora de Mendonça, o Prof. Diogo Furtado e esposa, o dr. Cardoso Pintor, director do Museu dos Coches e esposa e o escritor Joaquim Paço d’Arcos. *In: Eva*, Março de 1954, p. 40.....**470**

Figura 432 - Grupo de convidados no foyer do Teatro S. Carlos: à direita a senhora D. Maria Helena Forjaz Trigueiros e seu marido, o escritor Luís Forjaz Trigueiros. À esquerda a senhora de Mello Pinto Basto. Ao fundo, vê-se o engenheiro Rodrigo de Bivara. *In: Eva*, Março de 1957, p. 43.....**471**

Figura 433 - No fim do espectáculo, algumas senhoras elegantíssimas, já com os seus abafos, preparam-se para abandonar o Teatro S. Carlos. *In: Eva*, Março de 1957, p. 43.....**471**

Figura 434 - Capa da revista *Eva* do mês de Abril de 1957, onde a modelo exhibe um vestido da costureira Anna Maravilhas que foi confeccionado para a cerimónia que ocorreu no Teatro S. Carlos, no passado mês de Fevereiro.....**471**

- Figura 435 - A modelo, não identificada, exibe um vestido de cerimónia confeccionado pela costureira Anna Maravilhas, o qual foi usado na recepção da visita da Rainha Isabel II a Portugal em Fevereiro de 1957. In: *Eva*, Abril de 1957, p. 30.....472
- Figura 436 - Dois modelos de vestidos de cerimónia confeccionados pela costureira Anna Maravilhas, para a ocasião da recepção da Rainha Isabel II a Portugal, em Fevereiro de 1957. In: *Eva*, Abril de 1957, p. 30.....472
- Figura 437 - Mr and Mrs William Hallett “The Morning Walk” – O Passeio Matinal, 1785, autor: Thomas Gainsborough (1727-1788), óleo sobre tela, Dims: 236,2 cm x 179,1 cm. Inv. n°. NG6209. Coleção da National Gallery em Londres. Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/thomas-gainsborough-mr-and-mrs-william-hallett-the-morning-walk>.....474
- Figura 438 - Retrato da Rainha Vitória (1819-1901), em 1842, autor: Franz Winterhalter (1805-1873), óleo sobre tela. Inv. n°. RCIN 401413. Dims: 133.4 x 97.8 cm; Dims. com moldura: 153.6 x 117.0 x 3.6 cm. Pertence à Coleção da Família Real Britânica. Fonte: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/3/collection/401413/queen-victoria-1819-1901>.....475
- Figura 439 - Retrato da Rainha Vitória, 1859, autor: Franz Winterhalter (1805-1873), óleo sobre tela. Dims: 241,9cm x 157,5cm. Inv. n°. RCIN 405131. Pertence à Coleção da Família Real Britânica. Fonte: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/4/collection/405131/queen-victoria-1819-1901-0>.....476
- Figura 440 - *The Bridesmaid*, 1873, autor: James Tissot (1836-1902). Pertence à Coleção National Gallery em Londres.....477
- Figura 441 - Chapéu em forma de chapéu de Elsa Schiaparelli. Fonte: <https://pollyfashion.wordpress.com/2010/02/16/moda-e-surrealismo/>.....479
- Figura 442 - Vestido de Elsa Schiaparelli inspirado no telefone com lagosta de Salvador Dalí. Fonte: <https://pollyfashion.wordpress.com/2010/02/16/moda-e-surrealismo/>.....479
- Figura 443 - Vestidos de Yves Saint Laurent de 1966, inspirados na pintura de Mondrian de 1921 diversas composições que o artista executou com as cores vermelho, amarelo, azul e preto. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Mondrian_collection_of_Yves_Saint_Laurent, consultado a 21 de Fevereiro de 2017.....480
- Figura 444 - Vestido de Yves Saint Laurent de 1966, inspirado na pintura de Mondrian, de 1921. Fonte: <http://www.becomegorgeous.com/fashion-style/photos/most-iconic-dresses-of->

[all-time/yves-saint-laurent-mondrian-dress-I254150](https://www.infopedia.pt/$henrique-medina), consultado a 21 de Fevereiro de 2017.....**480**

Figura 445 - Eduardo Malta no seu estúdio em Lisboa, 1955, fonte: Publicação: Dulce Malta, *Eduardo Malta – A short biographical sketch*, s.d., s/p.....**482**

Figura 446 - “Judith Jardim Hintze Ribeiro”, 1945, autor: Eduardo Malta (1900-1967). Fonte: Publicação - *Eduardo Malta – Retratos de Eduardo Malta*, Bertrand (Irmãos) Lda., s.d., s/p.....**483**

Figura 447 - Eduardo Malta a pintar Maria João de Mello Espírito Santo, 1953, fonte: Publicação – *Eduardo Malta*, s.d., s/p.....**484**

Figura 448 - Eduardo Malta pintando quadro da Condessa de Paris, 1946, fonte: Publicação – *Eduardo Malta*, s.d., s/p.....**484**

Figura 449 - Retrato de “Varina”, 1941, autor: Eduardo Malta. Fonte: Fernando Pamplona, José Camon Aznar e Renato de Almeida, *Malta*, s/d.....**485**

Figura 450 - “Nazarenas”, autor: Eduardo Malta (1900-1967), óleo sobre tela, 115x95, 1939, Inv. n.º. 963, colecção do Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, fonte: MatrizNet.....**486**

Figura 451 - “Retrato de Senhora”, 1961, autor: Eduardo Malta (1900-1967), lápis sobre papel, 54x42, Inv. n.º. Des 96, colecção do Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, fonte: MatrizNet.....**487**

Figura 452 - “Varina”, 1941, autor: Eduardo Malta (1900-1967), fonte: *Desenhos – Eduardo Malta*, 1951, s/p.....**487**

Figura 453 - Auto-retrato de Henrique Medina, 1947, óleo sobre tela. Fonte: [https://www.infopedia.pt/\\$henrique-medina](https://www.infopedia.pt/$henrique-medina).....**488**

Figura 454 - “Retrato de Senhora Doña Maria de los Angeles Tasara Bastos”, 1957, autor: Eduardo Malta (1900-1967), óleo sobre tela, 120x90, Inv. n.º. 1735, colecção do Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, fonte: MatrizNet.....**490**

Figura 455 - “Retrato de Maria Teresa Estrade”, 1951, autor: Eduardo Malta (1900-1967), lápis sobre papel, 53x41, Inv. n.º. Des 100, colecção do Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea.....**491**

Figura 456 - Retrato de Dulce Pretto Correia Rumia, 1940, óleo sobre tela. Autor: Eduardo Malta. Dims: Alt. 90 cm; Larg. 70 cm. Inv. n.º. 1185. Colecção do Museu Abade de Baçal.....**493**

Figura 457 - Retrato de Dulce Malta, esposa do artista, 1940. Óleo sobre tela. Dims. Alt. 81 cm; Larg. 64,5 cm. Autor: Eduardo Malta. Inv. nº. Pin 219, Coleção do Museu José Malhoa.....	494
Figura 458 - “Noiva de Viana”, autor: Henrique Medina, óleo sobre tela. Fonte: <i>Setenta anos de Pintura de Medina</i> , s.n., s.l., s.d, p. 47.....	497
Figura 459 - “Noiva de Viana do castelo”, em 1957, óleo sobre tela, autor: Henrique Medina. Fonte: http://nova-acropole.pt/a_henrique_medina_retratos_alma.html	497
Figura 460 - Minhota com traje Galego, em 1972, óleo sobre tela, autor: Henrique Medina. Fonte: <i>Setenta anos de Pintura de Medina</i> , s.n., s.l., s.d, p. 133.....	498
Figura 461 - Lilian, 1955, óleo sobre tela, autor: Henrique Medina, Fonte: <i>Setenta anos de Pintura de Medina</i> , s.n., s.l., s.d, p. 213.....	499
Figura 462 - Senhora Judith A. G. Teixeira, autor: Henrique Medina, Lisboa, 1953. Fonte: <i>Setenta anos de Pintura de Medina</i> , s.n., s.l., s.d, p. 295.....	500
Figura 463 - Jeannette Mc. Donald, autor: Henrique Medina, Los Angeles, 1942. Fonte: <i>Setenta anos de Pintura de Medina</i> , s.n., s.l., s.d, p. 315.....	500
Figura 464 - Mary Pickford, Hollywood, autor: Henrique Medina, Lisboa, 1943. Fonte: <i>Setenta anos de Pintura de Medina</i> , s.n., s.l., s.d, p. 329.....	501
Figura 465 – Retrato de António Oliveira Salazar, 1933, Autor: Eduardo Malta (1900-1967), óleo sobre tela – 98x115, Inv. nº. 2886, coleção do Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea.....	504
Figura 466 - António Oliveira Salazar, em 1939. Autor: Henrique Medina. Pintura encontra-se na Câmara Municipal do Porto. Fonte: Henrique Medina, <i>Fisionomias</i> , Edição A. Diário Ramos, Porto, 1998, p. 175.....	505
Figura 467 - Salazar pintado por Henrique Medina, s.d., In: <i>Século Ilustrado</i> , nº. 670, 2 de Junho de 1951, capa.....	502